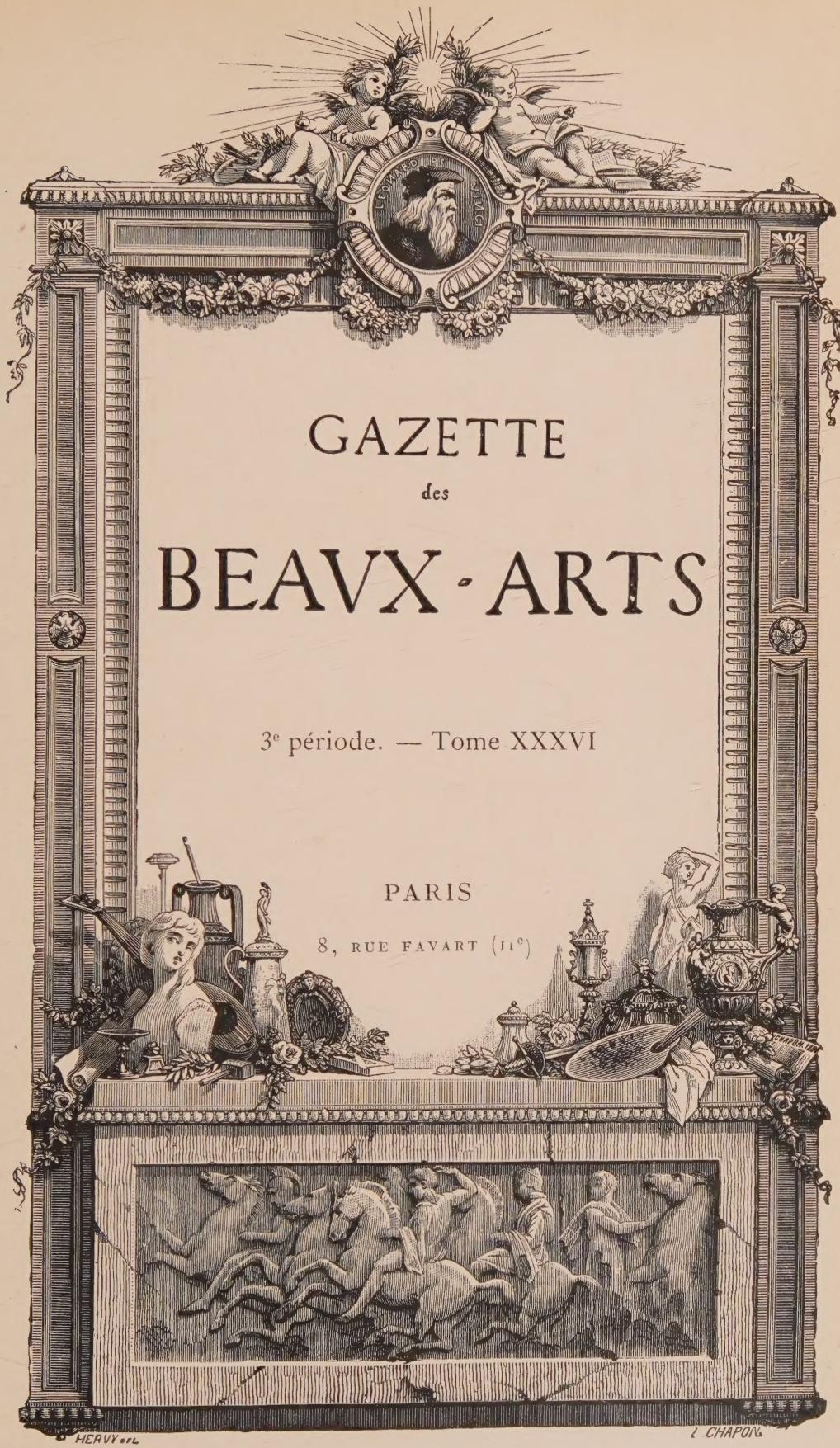


GAZETTE
DES
BEAVX-ARTS

QUARANTE-HUITIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE
TOME TRENTÉ-SIXIÈME

PARIS — IMPRIMERIE DE LA " GAZETTE DES BEAUX-ARTS
8, RUE FAVART, 8

Tous droits de reproduction et de traduction réservés

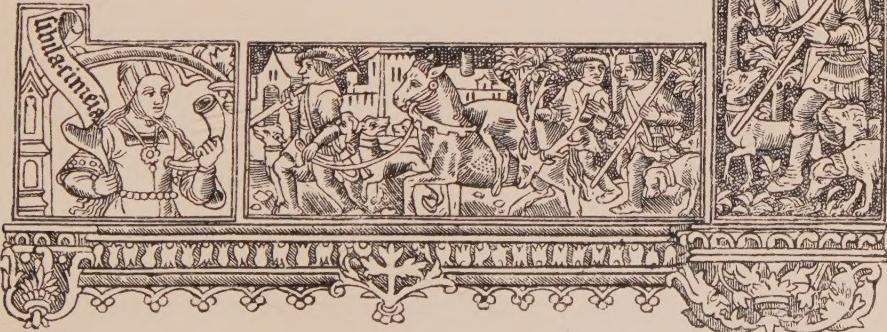


1127-25

LES
« ANTIQUITÉS JUDAÏQUES »
DE JOSÈPHE
A LA
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

J'ai déjà eu l'occasion de parler, dans la *Gazette des Beaux-Arts*¹, du grand amateur anglais de manuscrits, M. H. Yates Thompson, et j'ai signalé l'intelligente libéralité avec laquelle M. Thompson met à la portée des travailleurs, par de belles et utiles publications, la fleur de ses collections. La générosité de M. H. Yates Thompson va plus loin encore, et notre pays en a bénéficié. Il y a quelque temps, il s'est agi de faire rentrer en France des feuillets avec pein-

1. Année 1905, t. II, p. 510.



tures, qui provenaient d'un manuscrit de la *Cité de Dieu* conservé à la Bibliothèque de Mâcon. Une grosse somme était nécessaire pour rapatrier ces enfants perdus, passés à l'étranger. M. le comte Alexandre de Laborde s'étant dévoué à réunir cette somme, M. H. Yates Thompson fut un des plus généreux à répondre à son appel, et contribua ainsi au succès de négociations qui ont abouti de la plus heureuse façon. Tout récemment, le grand amateur anglais vient de donner une nouvelle preuve de ses sentiments envers notre patrie, en s'associant à un don royal. Le fait a été exposé à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres par M. Léopold Delisle, et raconté brièvement dans la presse quotidienne ou hebdomadaire, mais il convient qu'un événement à la fois aussi honorable pour ceux qui y ont pris part qu'intéressant au point de vue français, soit enregistré d'une manière durable dans un recueil ayant l'autorité de la *Gazette des Beaux-Arts*.

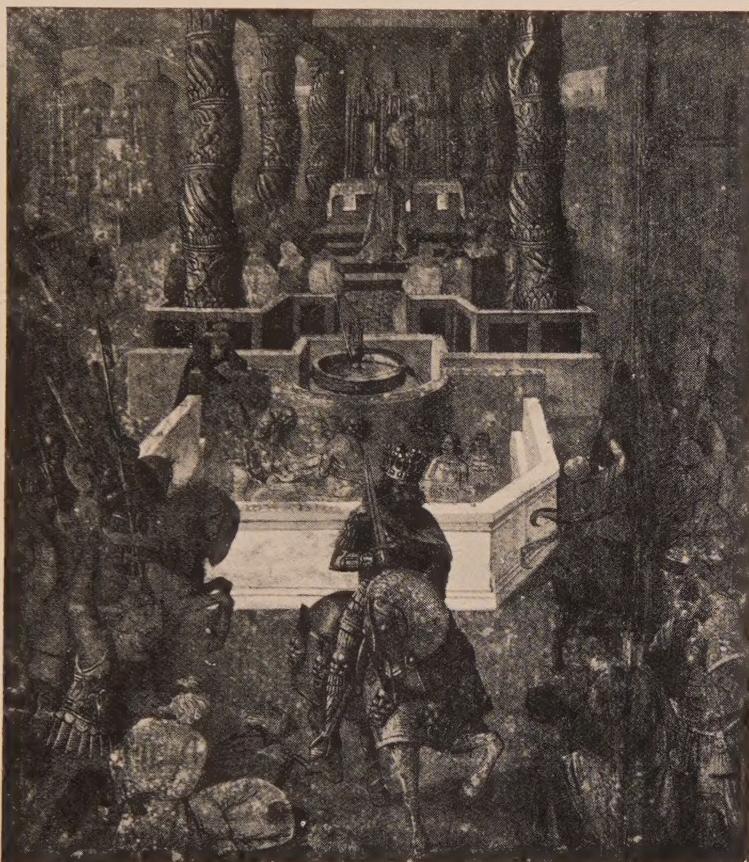
Un des manuscrits les plus célèbres à juste titre que s'enorgueillit de posséder notre Bibliothèque Nationale a toujours été un volume qui porte aujourd'hui le n° 247 du fonds français, et qui contient les quatorze premiers livres d'une traduction française des *Antiquités judaïques*, ouvrage composé en grec par Flavius Josèphe au premier siècle de l'ère chrétienne.

« Il fut un temps », a très bien dit M. Théodore Reinach, « où toute famille un peu lettrée possédait sur les rayons de son armoire à livres, à côté d'une Bible, un gros Josèphe in-folio, agrémenté de nombreuses vignettes où se déroulait toute l'histoire du peuple saint, depuis l'expulsion d'Adam et d'Ève du Paradis, jusqu'à l'incendie du Temple par les soldats de Titus¹. » Cette vogue des écrits de Josèphe avait commencé en France bien avant l'invention de l'imprimerie. Le duc Jean de Berry, frère de Charles V, si fameux comme bibliophile, a possédé, sans parler d'une traduction latine, deux exemplaires d'une traduction française anonyme qui comprenait à la fois les vingt livres des *Antiquités judaïques* et, à la suite, un autre ouvrage de Josèphe, l'*Histoire de la guerre des Juifs contre les Romains*, dont les sept livres étaient considérés comme formant les livres XXI à XXVII des « Anciennetés des Juifs ».

Le manuscrit français 247, dont nous parlions plus haut, est précisément la première moitié d'un de ces exemplaires. Des notes inscrites successivement au cours des temps sur le livre même per-

1. Préface à la traduction nouvelle des *Oeuvres complètes de Flavius Josèphe*, en cours de publication depuis 1903, chez Leroux, à Paris.

mettent de reconstituer, au moins en grande partie, son histoire. Le volume, qui a dû être copié au commencement du xv^e siècle, a d'abord appartenu au duc Jean de Berry, mort en 1416. Plus tard, il est arrivé à l'arrière-petit-fils du duc de Berry, l'infortuné Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, que Louis XI fit décapiter en 1477.



L'ENTRÉE DU ROI HÉRODE A JÉRUSALEM
MINIATURE DE JEAN FOUCET
EN TÊTE DU TOME II DES « ANTIQUITÉS JUDAÏQUES »
(Bibliothèque Nationale.)

Il passa ensuite dans la maison de Bourbon, par une voie qui n'est pas encore exactement connue. Pierre de Beaujeu, duc de Bourbon sous le nom de Pierre II, et après lui son gendre le connétable de Bourbon, le possédèrent à la fin du xv^e siècle et au commencement du xvi^e. Lors de la révolte du connétable de Bourbon, ses biens meubles furent confisqués au profit de la couronne. Compris dans

cette confiscation, en 1523, le volume entra dans la Bibliothèque des rois de France, d'où il n'est plus sorti.

Une circonstance particulière fait du manuscrit français 247 un document capital pour l'histoire de l'art français. A la fin du volume, le secrétaire de Pierre de Beaujeu, nommé Robertet, a inscrit une note ainsi conçue : « En ce livre [il y] a douze ystoires [c'est-à-dire : miniatures] ; les trois premières de l'enlumineur du duc Jehan de Berry, et les neuf de la main du bon peintre et enlumineur du roi Loys XI^e, Jehan Fouquet, natif de Tours. »

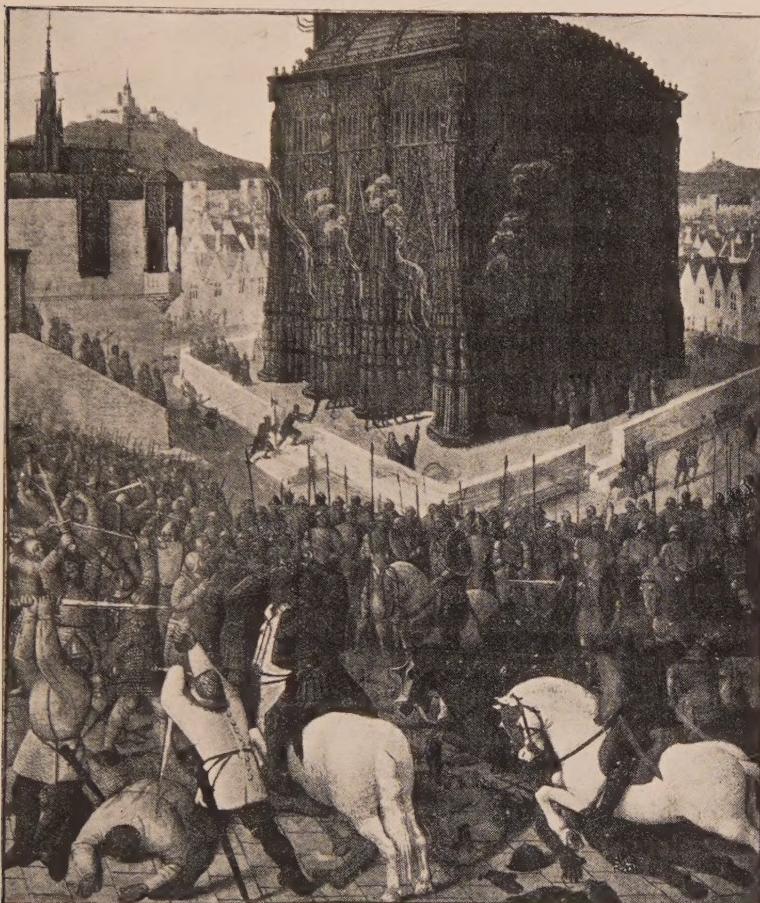
Jean Fouquet, après avoir été hautement apprécié de son temps, était tombé peu à peu dans le plus profond oubli. Il a repris désormais, dans les annales de la peinture au xv^e siècle, une place de premier plan que nul ne conteste plus, et je n'ai pas à répéter ce qui a été dit de l'artiste par MM. Paul Leprieur, G. Lafenestre et Henri Bouchot, pour ne parler que de quelques-uns des plus récents auteurs s'étant occupés de lui. Or, en ce qui concerne les œuvres du maître tourangeau, les attributions proposées reposent tout entières sur la note de Robertet que je viens de citer. Cette note atteste qu'une partie des miniatures du *Josèphe* de la Bibliothèque Nationale sont de la main de Fouquet; c'est en prenant lesdites miniatures comme types de comparaison que l'on a pu, par voie d'extension, proposer d'attacher le nom du « bon peintre et enlumineur du roi Louis XI » à d'autres œuvres encore pour lesquelles on n'avait pas d'indication directe.

Au moment de la confiscation des biens du connétable de Bourbon, seul le volume devenu le ms. français 247 a été saisi au profit de la couronne. Cependant ce volume n'est qu'un tome I^{er}, comprenant uniquement les livres I à XIV des « Anciennetés des Juifs ». Pour être complet, l'exemplaire eût dû comporter un tome II renfermant le reste de l'ouvrage. Ce tome II existait-il ? Avait-il même jamais existé ? C'est ce que, récemment encore, nul n'aurait pu affirmer. Grâce à M. H. Yates Thompson, la question a été tranchée. Il y a trois ans, il acheta à Londres, dans une vente obscure, un manuscrit dans lequel il eut le mérite de reconnaître le tome II égaré du *Josèphe*. Nul doute n'est possible à cet égard. Le format, l'écriture, l'ornementation sont les mêmes que dans le tome I^{er} conservé à la Bibliothèque Nationale. Le texte commence avec le XV^e livre des « Anciennetés des Juifs », faisant suite immédiatement aux dernières lignes du tome I^{er}. Enfin, comme dans le tome I^{er}, on trouve à la fin du volume les marques de possession suc-

cessive par le duc Jean de Berry et le duc Jacques de Nemours.

Comment le tome II du *Josèphe* était-il arrivé en Angleterre, au lieu de suivre le sort de son compagnon? On l'ignore. On sait seulement qu'il était déjà à Londres en 1750 dans une bibliothèque Palmer.

M. H. Yates Thompson voulut faire immédiatement connaître au



PRISE DE JÉRUSALEM PAR L'ARMÉE DE NABUCHODONOSOR
MINIATURE DE JEAN FOUCQUET AU TOME I^{er} DES « ANTIQUITÉS JUDAÏQUES »
(Bibliothèque Nationale.)

monde savant sa précieuse découverte. Il publia donc en 1903 un bel in-folio où il reproduisait à la fois la dernière miniature du manuscrit de Paris, illustrant le livre XIV des « Anciennetés », et la miniature initiale de son manuscrit à lui, par laquelle s'ouvre le livre XV de l'ouvrage¹. Nous donnons à notre tour cette miniature

1. Henry Yates Thompson, *Fac similes of two « Histoires » by Jean Foucquet*

initiale du manuscrit de M. H. Yates Thompson, qui représente l'*Entrée du roi Hérode à Jérusalem, où il rétablit le culte de Jéhovah*. Cette miniature offre exactement les mêmes caractères, pour le sentiment de la composition et les détails de l'exécution, que les miniatures du tome I^{er} (dont nous donnons un spécimen) auxquelles la note de Robertet attache le nom de Fouquet. Elle peut donc être rangée à côté des morceaux qu'on s'accorde à reconnaître pour œuvres authentiques du maître de Tours.

M. H. Yates Thompson avait droit d'être heureux de sa bonne fortune et fier de sa perspicacité. Mais, comme la mauvaise fée, dans les contes qui ont bercé notre enfance, un incident venait troubler sa joie. Dans le manuscrit tel qu'il l'avait retrouvé, il n'y avait plus qu'une seule peinture, celle du début. Or, une note écrite sur le volume attestait qu'il avait contenu primitivement treize « histoires » ou miniatures; et une description fournie par le catalogue d'une vente Townley indiquait que ces miniatures se trouvaient encore dans le livre en 1814. Douze peintures manquaient donc. En examinant de près les choses, on reconnaissait que douze feuillets avaient été, en effet, enlevés du manuscrit. M. H. Yates Thompson fit appel aux savants du monde entier pour retrouver ces feuillets. Il s'organisa comme une véritable chasse aux fragments égarés. Le vainqueur de ce concours pacifique fut le savant conservateur des manuscrits du Musée Britannique, M. Geo. F. Warner. Celui-ci découvrit dix des feuillets manquants dans les collections royales du château de Windsor, où ils étaient mêlés avec d'autres débris de manuscrits qui avaient été jadis offerts à la reine Victoria par sir Thomas Phillipps, le fondateur de la célèbre bibliothèque de Cheltenham¹.

C'est alors que Sa Majesté le roi Édouard VII entra en scène. « Considérant que le premier volume de l'exemplaire était à la Bibliothèque Nationale de France » il voulut, pour employer des expressions empruntées à un article tout récent de M. H. Yates Thompson, que le second volume « retournât à son vieil *home* en France² », comme un témoignage public de l'amitié de l'Angleterre. Les dix

from vols. I and II of the Anciennetés des Juifs. London, 1903, « privately printed », in-fol.

1. Sur cette bibliothèque voir mon étude intitulée : *Les Manuscrits à peintures de la Bibliothèque de Sir Thomas Phillipps*. Paris, 1889, in-8 (tirage à part de la Bibliothèque de l'École des Chartes).

2. Henry Yates Thompson, *The romance of a book*, dans le *Burlington Magazine*, n° de mai 1906, p. 80-84 (article contenant 5 reproductions de miniatures).

feuillets de Windsor furent réintégrés dans le manuscrit de M. Thompson, que celui-ci consentit spontanément, de son côté, à abandonner en hommage au profit de la France, et le roi d'Angleterre vint en personne offrir le manuscrit ainsi complété à M. le Président de la République pour être remis en don à la nation française. Désormais le précieux volume, que l'alliance d'une auguste libéralité de souverain avec la générosité d'un particulier a ramené sur le sol natal, repose dans notre grand dépôt national de la rue de Richelieu, à côté de ce tome I^{er} de l'exemplaire, dont il avait été séparé pour courir le monde, au moins depuis l'année 1523.

Dans les deux volumes, le texte est écrit de la même manière, sur deux colonnes. Mais la disposition des images présente une différence. Dans le tome I^{er}, en tête de chacun des quatorze livres des « Antiquités », se trouve une grande miniature frontispice qui couvre une largeur équivalente à celle des deux colonnes de texte réunies. Ce même système a été également adopté pour la peinture initiale du tome II, la seule qui existât encore dans le volume quand il fut acheté par M. H. Yates Thompson. Les dix feuillets détachés jadis du tome II, et retrouvés à Windsor, ne portent au contraire tous qu'une petite miniature, insérée dans le texte, et n'ayant que la largeur d'une seule colonne d'écriture¹.

Grâce à la complaisance de MM. Berthaud frères, dont la *Gazette*



LES FRÈRES D'HÉRODE-ANTIPAS
MINIATURE DES « ANTIQUITÉS JUDAÏQUES »
ÉCOLE FRANÇAISE, XV^e SIÈCLE
(Bibliothèque Nationale.)

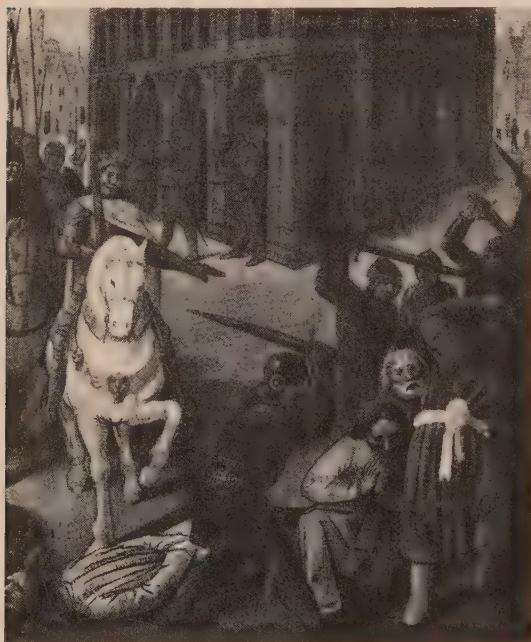
1. Une étude minutieuse, portant sur l'étendue du texte manquant, à laquelle je me suis livrée avec le concours de mon très érudit confrère et ami, M. Henri Omont, me permet d'affirmer que les deux feuillets qui n'ont pas encore été retrouvés ne doivent contenir également chacun qu'une petite miniature.

a signalé antérieurement les intéressantes entreprises de reproductions de manuscrits précieux conservés à la Bibliothèque Nationale, nous pouvons donner ici trois de ces petites miniatures du tome II du *Josèphe*.

La première, pour le livre XVII des « Anciennetés des Juifs », est relative à l'histoire d'Hérode-Antipas. La deuxième, pour le livre XXI (premier de la *Guerre des Juifs*) représente le *Sac du Temple par Antiochus*. La troisième, en tête du livre XXII, est consacrée aux *Obsèques d'Hérode*.

L'artiste a fait de cette dernière une scène de son époque, et qui rappelle une des coutumes traditionnelles à la mort des rois de France : l'exposition d'une effigie du souverain défunt, avec tous les attributs de la royauté, au milieu de pleureurs à grands capuchons.

Un monument d'art aussi précieux que le *Josèphe*, commencé pour le duc Jean de Berry et auquel Jean Fouquet a plus tard travaillé, mérite beaucoup plus qu'une étude



SAC DU TEMPLE PAR ANTIOCHUS
MINIATURE DES « ANTIQUITÉS JUDAÏQUES »
ÉCOLE FRANÇAISE, XV^e SIÈCLE
(Bibliothèque Nationale.)

rapide. Aussi, M. le comte Robert de Lasteyrie a-t-il jadis attiré l'attention de l'Académie des Inscriptions sur l'utilité que présenterait une publication des miniatures du manuscrit français 247, lesquelles n'ont jamais été reproduites dans leur ensemble d'une manière satisfaisante. La réunion, aujourd'hui accomplie, du tome II avec le tome premier peut permettre de faire une œuvre plus complète, en adjoignant à l'ancienne portion du trésor de la Bibliothèque Nationale les joyaux nouveaux qui lui sont venus d'Angleterre. Grâce au concours de l'Académie, je vais pouvoir incessamment faire paraître, sur les deux volumes, une monographie que je m'efforcerai de rendre

aussi complète que possible. Dans ce travail, bien des points délicats auront à être examinés. Ainsi, dans la note mise à la fin du tome I^{er}, Robertet dit que, parmi les miniatures, « les trois premières [sont] de l'enlumineur du duc Jehan de Berry ». Quel était cet enlumineur? Que faut-il penser des opinions émises à ce sujet? Pour la partie plus récente, qui fait intervenir le nom de Fouquet, un autre problème se pose. Les dernières miniatures sont d'une valeur inégale. Le maître de Tours les a-t-il toutes exécutées lui-même? ou bien, comme il est arrivé souvent, s'est-il fait seconder par des élèves? Il y a une question encore à peine étudiée et cependant très intéressante pour l'art français du XV^e siècle; c'est celle de l'atelier et des imitateurs de Jean Fouquet. Si le manuscrit du *Josèphe* fournissait quelques indices sur ce point, il n'en serait que plus utile encore à posséder.

Je me borne ici à ouvrir ces quelques aperçus, en renvoyant pour plus de développements à l'ouvrage annoncé, et je termine par une heureuse nouvelle.

A Sa Majesté le roi Édouard VII, la France ne pouvait qu'offrir ses remerciements pour son don généreux. Mais il ne fallait pas oublier celui qui avait été un des coopérateurs de ce don. Le gouvernement français l'a compris; et jamais rosette de la Légion d'Honneur n'a été mieux placée que sur la poitrine d'un homme aussi éclairé, aussi libéral que M. H. Yates Thompson.



FUNÉRAILLES D'HÉRODE
MINIATURE DES « ANTIQUITÉS JUDAÏQUES »
ÉCOLE FRANÇAISE, XV^e SIÈCLE
(Bibliothèque Nationale.)



ÉTUDE POUR « LA VIE AGRICOLE », DESSIN PAR M. PAUL RORERT

LES PEINTURES DE PAUL ROBERT DANS L'ESCALIER DU MUSÉE DE NEUCHATEL

L'ÉCLOSION de la première œuvre du grand art dans un pays de l'Europe constitue un événement digne de remarque dans les fastes de l'histoire ; il y a là quelque chose de solennel, qui invite au recueillement, et nul ne s'étonnera du trouble que j'éprouvai, voici quelque seize ans, lorsque se découvrirent à moi, dans l'atelier de Paul Robert, au Ried près de Bienne, les trois grands panneaux, alors inachevés, qui parent aujourd'hui l'escalier du musée de Neuchâtel.

Quelle était la cause d'impressions aussi vives qui se fortifièrent à chaque visite nouvelle ? Des œuvres très vivantes, d'une originalité toute moderne, qui n'exclut nullement le respect pour la tradition des maîtres.

J'étais en présence d'une résurrection de la peinture religieuse aussi intéressante par le style que par le choix des sujets.

Ce n'était pas l'Église, cette fois, qui avait dicté le programme ; il avait été librement conçu par l'artiste désireux d'exprimer, par des moyens pittoresques et dans l'escalier d'un musée de peinture,

l'influence de l'Évangile sur les principales manifestations de la vie de sa patrie. On aurait dit un poème religieux issu de la peinture : modernes paraboles paraphrasant, sous une forme neuve, quelques-unes des grandes vérités chrétiennes, profession de foi spontanée d'un peintre par la voie de la Beauté visible.

En même temps que la peinture religieuse, leur auteur évoque un nom bien connu au XIX^e siècle. Léo-Paul Robert est le neveu de Léopold Robert et le fils de Aurèle, son frère. Grâce à sa mère bernoise, il y a chez lui une heureuse fusion de qualités latines et germaniques. Les études, commencées dans l'atelier de son père, continuées à Munich, à Florence, puis à Paris, avec Gérôme, élargirent son horizon. Il exposa plusieurs fois au Salon des œuvres qui n'échappèrent pas à l'attention des délicats.

Croyant que son devoir était de se vouer entièrement aux œuvres de charité chrétienne, Robert cessa de peindre pendant plusieurs années. Ces scrupules apaisés, il reçut, en 1886, la commande de l'œuvre qui nous occupe ici, et termina ce travail après huit années d'un labeur acharné¹.

Entrons au musée; trois compositions, disposées comme un triptyque dont les volets ouvriraient à angle droit, occupent au premier étage le mur du fond et les panneaux adjacents des murs latéraux de l'escalier. En pénétrant dans le vestibule, on aperçoit en face de soi le bas du panneau central qui forme déjà un tout charmant, annonçant, par le contraste des colorations blanches et vertes, les péripéties du drame. À gauche, triomphante, joyeuse, une procession monte vers la Jérusalem céleste; à droite, un dragon, effrayant et immense, s'abîme terrassé par l'archange Michel. Vient-on à s'approcher quelque peu, alors apparaît la vision céleste, la venue du Christ, qui forme la moitié supérieure du panneau central, lequel a pour fond une voûte lumineuse, semblable à une atmosphère surnaturelle.

L'impression devient de plus en plus saisissante. Du palier qui succède aux cinq premières marches, le regard embrasse les compositions latérales. D'un côté au sommet du panneau consacré à l'Industrie, se voient, parmi les nuées d'un ciel d'orage, trois anges puissants aux couleurs riches et intenses. De l'autre côté la voûte céleste est sillonnée par une théorie d'anges chantants et

1. Le comte Henri Delaborde, ayant examiné ces œuvres, en parla à ses confrères de l'Académie des Beaux-Arts, et à la première vacance, en 1896, cette Académie nomma Paul Robert correspondant de l'Institut.

dansants; au-dessous d'eux, la céleste et lumineuse figure de l'Abondance répand ses présents sur l'immensité d'une prairie émaillée de fleurs. Ajoutez à cela, dans les encadrements, l'éclat d'émaux cloisonnés, aux colorations à la fois profondes et mates, l'effet des voussures animées par des chérubins en adoration, sur un ciel parsemé d'étoiles, puis les lunettes formant des arcs-en-ciel, les tabernacles en marbre encadrant des figures de bronze modelées en bas-relief par le peintre lui-même, enfin le concert d'anges dans les vitraux placés en face du triptyque, et vous comprendrez quel charme particulier, unique, pénètre le visiteur sous le dôme de ce véritable sanctuaire dont les panneaux ont huit mètres de haut.

I. — LA VIE AGRICOLE. — Elle est symbolisée par quatre parties qui composent un ensemble admirablement harmonieux; c'est la famille des travailleurs des champs, le groupe des Démons, la figure de l'Abondance, et la théorie des Anges.

Près d'une fontaine, une famille de paysans vient de terminer le repas de midi. Avant de rejoindre les faucheurs, le père s'arrête à la vue de sa compagne, perdue dans la contemplation de son dernier né; et un petit frère, heureux à sa manière, regarde aussi. La gradation de sentiments n'est pas sans rappeler quelque peu celle que Léonard de Vinci a exprimée dans la *Sainte Anne* du Louvre.

Au ras des ondes fleuries quelques hirondelles fendent l'air. Au-dessus de cette floraison inouïe et paradisiaque flotte une apparition sombre, d'un brun rouge. On ne l'a jamais vue, et cependant on la reconnaît tout de suite. C'est le génie du Mal, peut-être Satan lui-même, appuyé sur un autre démon sauvage et brutal, auquel il donne des instructions diaboliques. Comme ces deux êtres, côté à côté, presque enlacés, volent bien! Quelle unité de mouvement entre leurs membres étranges! A la manière dont Satan pose son bras gauche sur le dos de son compagnon, on sent à quel point la perversité intellectuelle a asservi la force mauvaise au gré de ses desseins.

Le coloris ferme et harmonieux est d'une sauvage beauté. Le démon, au rire méchant, savoure le mal qu'il fait. Avec ses jambes velues et ses pieds aux griffes hideuses, il semble nager au travers des airs. Dans le sac rouge passé autour de son cou, il puise d'une main la mauvaise graine, pour la jeter à l'endroit que Satan lui indique de la voix et du geste; de l'autre, il étrangle une colombe saisie au vol. Tout près, un épervier, à la poursuite d'un petit oiseau, vient de l'atteindre et saisit de ses griffes projetées en avant sa malheureuse victime.

Devant ce groupe sinistre, l'âme a soif de consolation; elle a hâte de se porter vers l'apparition lumineuse qui descend du ciel.

En donnant à cette figure de l'Abondance une stature plus grande que celle des démons qui volent étendus près de la terre, le peintre a déjà indiqué, qu'ici encore, le mal ne saurait triompher définitivement de la grâce d'en haut.

Gracieusement penchée en avant, cette figure est semblable à une mère qui prodigue ses bienfaits à ses enfants, et se dépouille en



PEINTURES DÉCORATIVES PAR M. PAUL ROBERT

(Escalier du Musée de Neuchâtel.)

leur faveur de tout ce qu'elle possède. Elle plane ainsi comme une bénédiction au-dessus de la campagne et des agriculteurs.

En ouvrant ses bras, elle tend les draperies de son voile et laisse en même temps entrevoir les contours d'un corps superbe, aux formes déjà mûres, mais élégantes et juvéniles encore. Dans un élan de bonté touchante et exquise, elle laisse tomber de son sein la gerbe de fruits qu'elle distribue à la terre, trouvaille originale et hardie, que la pureté d'âme du peintre et son art consommé ont rendue avec une délicatesse parfaite. Il y a dans tout ce geste quelque chose d'infiniment touchant, et cette fois encore on pense à l'attitude sublime du Christ dans la *Cène* de Léonard.

Rien de plus heureux que les plis harmonieux de ces vêtements

amples, d'une légèreté aérienne. Les nuances les plus fines du coloris s'y unissent pour exalter le prestige de cette créature idéale.

Maintenant, élevons nos regards vers les musiciens célestes.

C'est comme une seconde apparition descendue de la même patrie, faisant escorte à la même « Grâce », pendant que l'Abondance remplit sa mission divine. Le bonheur transforme leur marche en une danse idéale et pure. Après les quatre premiers anges, un intervalle, si peu marqué que d'abord on y fait à peine attention, sépare la théorie en deux détachements qui se suivent.

Paul Robert a voulu y exprimer l'ordre divin qui règne dans la succession des périodes de l'histoire du monde. C'est en germe, sous une autre forme, l'idée de sa mosaïque de Berne, où les grandes civilisations défilent devant l'Histoire et la Poésie.

Par le caractère donné à chacun de ces anges, l'artiste a voulu exprimer ici l'immortalité de l'âme humaine, la continuité de la personnalité à travers les âges. Les figures rappellent, par le choix du type, les peuples de l'antiquité classique. Tout d'abord, non plus dansant, mais presque d'un pas grave, s'avance Rome. Au son puissant du cor, elle convie les nations de son vaste empire, devenu le berceau du Christ, à saluer l'avènement de l'ère nouvelle. Les quatre anges qui marchent en tête se distinguent des personnifications des âges précédents; âmes pleines de l'amour de Dieu, ils dansent, parce qu'ils sont heureux, et cette danse est une action de grâces spontanée. L'artiste montre ici à quel point sa riche nature sait s'identifier à l'esprit de tous les temps.

Il y a là, entre les lignes des jupes, des péplums et des manches, écartées par la danse, des rythmes différents, des rapports mystérieux et des accords subtils. Ils accompagnent, en accentuant une mesure plus ferme, les mélodies dessinées par les lignes de ces têtes charmantes, par les bras en mouvement, par les harpes d'or, enfin par ces pieds élégants qui dansent si chastement. Il en résulte des harmonies d'ensemble, que l'œil ne se lasse pas de contempler.

II. — LA VIE INDUSTRIELLE. — La partie inférieure, de ce panneau montre un atelier d'horlogerie, avec ses ouvriers et ses ouvrières debout, devant leurs machines-outils. Les patrons s'entretiennent avec des voyageurs. Plus loin, le bureau de comptabilité; au delà, un vaste hall de chemin de fer, percé de grandes arcades, laisse voir à l'arrière-plan une ville industrielle et la campagne enveloppée de neige. Le ciel, triste et gris, se confond avec la fumée noire d'une locomotive qui vient de s'arrêter. Le hall est rempli d'une foule compacte, d'où

se dégage un autre groupe qui, pris de vertige, se rue à l'assaut d'une grande statue en or trônant parmi une pluie de pièces d'or. Chacun se précipite vers elle : des hommes entièrement nus, des débau-



LA VIE AGRICOLE, PANNEAU DÉCORATIF PAR M. PAUL ROBERT

(Escalier du Musée de Neuchâtel.)

chés, des jouisseurs au rire cynique, des personnages habillés, gens de la ville ou bien ouvriers. Au milieu, un véritable hercule empêche ses voisins d'atteindre le but. Dans l'angle droit, en bas, un groupe contemple, ébloui, les rayons de lumière qui, émanant du

Christ et traversant les nuages de l'orage et la fumée des locomotives, tombent sur lui. Ces rayons obliques conduisent les regards en haut, plus haut, dans une région où a déjà fait place à l'orage un ciel inondé de la lumière d'un jour qui va finir ; quatre figures d'anges y resplendissent.

Le premier descendait vers la terre, pour sonner de la trompe, lorsqu'un ange plus petit, rapide comme une flèche, arrête le bras qui allait annoncer l'heure du jugement. Un ange d'une lumière éblouissante à l'arrière-plan, une branche d'olivier dans la main gauche, fend l'air pour confirmer la bonne nouvelle. L'ange de la Justice, à droite, qui regardait déjà les balances du Jugement, remet son glaive au fourreau.

Cet ange du Jugement apparaît comme une vision de magnificence et de force irrésistible. Ses ailes puissantes dominent les tempêtes et les nuages de l'ouragan. L'ange messager de la clémence divine est une création enchanteresse. Ses vêtements, aux tons de neige, sont de nuances blanc crème, lilas et gris perle.

La coloration riche et éclatante des robes de tous ces anges achève de contre-balancer les notes sombres de la partie inférieure.

Au point de vue strictement artistique, j'éprouve devant cette œuvre, malgré sa puissance et son affinité, une satisfaction moins grande qu'en face des deux autres. Dans celles-là il y a comme trois zones, comme trois règnes dans le sens de la hauteur. Il en résulte des transitions et une unité parfaite. Ici, il n'y en a que deux. De là un heurt brusque ; les apparitions célestes sont à mi-hauteur, en contact direct avec la partie réelle, terrestre. L'opposition en devient trop immédiate. La différence de grandeur entre les anges et les hommes placés au même plan, dans le haut et dans le bas, satisfait moins complètement l'œil et la raison. Si l'on recouvre la moitié inférieure de la composition, aussitôt la vision céleste est comme transfigurée et acquiert une beauté saisissante. Si l'on cache la moitié supérieure, la composition terrestre prend, elle aussi, une valeur artistique plus considérable.

Paul Robert a cherché en vain à lutter contre ces contrastes en augmentant la taille des six personnes formant le groupe central du premier plan. Le plus grand talent du monde ne peut faire jaillir l'harmonie que lorsque les lois de la composition sont atteintes : l'harmonie n'est-elle pas un rayonnement de l'équilibre ?

III. — L'AVÈNEMENT DU CHRIST. — Nous avons déjà eu l'occasion d'indiquer les trois grandes parties qui constituent la composition

centrale consacrée à la vie intellectuelle. C'est le moment de parler de quelques-uns de ses éléments.

Peindre dans un cortège plus de cinquante femmes symboliques



LA VIE INDUSTRIELLE, PANNEAU DÉCORATIF, PAR M. PAUL ROBERT

(Escalier du Musée de Neuchâtel.)

blondes, aux vêtements clairs où le blanc domine, et pas un homme, ne laissait pas que d'offrir quelques difficultés. Le peintre a cherché à résoudre le problème, en diversifiant les détails et les nuances douces des costumes, des instruments de musique, la distribution

des palmes, et la manière de ressentir le bonheur suivant l'âge et le caractère. La rangée des femmes qui ont déjà atteint le sommet de l'escalier marque discrètement une ligne horizontale et une note de repos. A l'extrémité de cette rangée, une jeune fille, avec un geste plein d'élan, tend une corbeille de fleurs à l'ange qui, d'un vol rapide, descend pour recevoir l'offrande. Ces deux figures forment, grâce à la direction inclinée des draperies qui rattachent cet ange aux nues, le trait d'union entre la terre et le ciel.

Au bas de ce cortège on est d'emblée séduit par le groupe de trois femmes symbolisant de façon admirable les Arts. C'est d'un pas égal qu'elles gravissent l'escalier céleste ; on sent que l'amour d'un même idéal les anime. Dans cette harmonie de mouvement, c'est l'Architecture, légèrement en avant des deux autres sœurs, qui sert de guide. Son attitude est plus symétrique ; elle offre au Christ un modèle de Notre-Dame de Paris. Sa coiffure est une trouvaille exquise : une couronne ornée de camées, de créneaux élégants, ceint sa tête. La chevelure, serrée dans un filet, trace sur la nuque des festons réguliers, comme un collier original. Sa robe, couleur d'or vert, aux mille plis verticaux, forme comme une enveloppe délicatement cannelée autour de son corps.

La Sculpture, à sa droite, tend le marteau et les ciseaux vers le Christ. Sa robe est décolletée à l'antique ; les draperies, semblables à des ailes légères, font valoir la qualité des nus du dos, des épaules, des bras, aux lignes douces et féminines ainsi que la blondeur légèrement rousse de la chevelure.

Vêtue de sa blouse de travail, la Peinture semble offrir, elle aussi, sa palette et ses pinceaux à l'ange qui accepte l'hommage des fleurs de la jeune fille au sommet de l'escalier. Au milieu de cet élan, elle a aperçu la victoire de saint Michel, et, tournant le regard vers lui, laisse, seule des trois, apparaître les traits de son profil charmant.

Une gracieuse jeune fille, habillée d'une robe de dentelle blanche, marche sur le même rang, une corbeille de fleurs sur la tête ; elle semble rappeler que l'étude de la nature doit être la compagne inséparable des arts. Citons, parmi les musiciennes, la femme qui, ayant entendu une mélodie céleste, a subitement interrompu le jeu de son clavecin. Une autre tire de son violon des sons si profonds, qu'ils semblent avoir extasié son âme.

Deux femmes, qui ont aperçu tout à coup la défaite du dragon, se penchent sur la balustrade pour mieux voir, indifférentes à la

griffe du monstre, qui les menace encore. Elles servent de lien entre le cortège et la chute du dragon.

Ce dragon est le plus réel, le plus fantastique, le plus formidable en même temps que le plus beau, que l'art ait jamais enfanté. C'est un monde entier qui s'effondre, et va disparaître devant l'avènement du Christ. Terrassé par l'Archange, il écrase dans sa chute



L'AVÈNEMENT DU CHRIST, PANNEAU DÉCORATIF, PAR M. PAUL ROBERT

(Escalier du Musée de Neuchâtel.)

ses propres ailes de vampire. La gueule horrible de l'hippopotame, les serres de l'aigle, une queue de serpent gigantesque, composent cet être fabuleux et pourtant vraisemblable. Toute une famille de serpents effarés, nichés sur sa poitrine, étreignent le pied gauche de l'Archange, et semblent des esprits du mal, persévérandans la haine. A leurs contorsions, on devine que leur règne est terminé.

Jusqu'à la fin, le monstre se révèle comme l'ennemi du genre humain. De rage, son immense queue se contracte, ramassée comme

en une onde immense qui s'avance, qui va s'abattre, et écraser d'un seul coup le cortège des élus. De ses griffes il veut les saisir et anéantir l'archange. Mais il a beau vomir une colonne de fumée noire : celle-ci ne réussit qu'à faire flotter plus haut l'oriflamme pourpre de l'agneau victorieux, que l'archange a plantée fièrement sur la poitrine du dragon terrassé.

Si le monstre est plein de force matérielle, l'archange saint Michel, lui, est, de son côté, tout-puissant. L'éclat de son armure d'or, l'étoile aux longs rayons qui protège sa poitrine tout étincelante de pierreries, la lumière dorée, claire, de sa chevelure et de son front, ses ailes puissantes, disent assez qu'il descend du royaume des lumières éternelles.

C'est par le paysage, ses nuages, les flots de lumière qui réunissent ces trois scènes en une seule vision, que Paul Robert est parvenu à produire une unité pittoresque qui semble toute naturelle. Le peintre a donné comme fond à sa composition les parties hautes et basses de la ville de Neuchâtel, ainsi que la nappe vaste et calme du lac, au delà les coteaux de la rive opposée, et, plus loin encore, se dessinent les crêtes imposantes des Alpes bernoises.

Aux merveilleux nuages du paysage naturel, à la fois grandioses, immenses et simples, viennent se rattacher les nuées, au milieu desquelles le Christ apparaît, comme ces nuages qui, par les temps orageux, passent, plus rapides, devant ceux d'un autre plan. L'artiste créateur force la nature à lui fournir, sans effort, les éléments dont il a besoin.

La figure admirable et symbolique de l'Évangile au-dessus de laquelle apparaît le Christ, est une inspiration remarquable. Quoique assise, cette figure a l'air de planer majestueusement, et d'avancer sur les nues, grâce à ce que je ne sais quel mouvement rythmique de ses trois paires d'ailes magnifiques. Deux paires largement déployées, horizontales, semblent se mouvoir avec la cadence de rames aériennes. L'autre paire est réunie en pointe, au-dessus de la tête qu'elle encadre mystérieusement. La robe, aux plis sobres et gracieux, les deux larges draperies flottantes de son voile, légères comme des ailes de libellule, s'unissent délicieusement aux nuages du trône pour compléter l'impression aérienne. Celle-ci est rehaussée encore par les nuances employées : la robe est d'une couleur saphir clair; les ailes aux yeux de paon sont légèrement plus violettes. Une partie des nuages, sous la figure, forme comme le contour d'un navire vu de face, et les courbes gracieuses de ses ailes réunies en

pointe, pareilles à la proue d'un vaisseau aérien, produisent l'impression — si appropriée à ce sujet de l'avènement du Christ — que la vision vient à nous.

La masse inférieure de nues fait partie en même temps d'une immense auréole qui entoure la figure de l'Évangile. La moitié supérieure en est discrètement marquée par les quatre êtres symboliques des Évangélistes; le demi-cercle que forment ces êtres prosternés devant le Christ donne plus de solennité à leur adoration. Les vieillards entre lesquels apparaît le Christ sont assis, eux aussi, comme dans une tribune demi-circulaire.

Les rapports entre ces cercles d'ordres différents, si discrètement marqués que l'ordonnance semble toute naturelle, exercent un attrait mystérieux. La superposition de ces lignes ascendantes, comme cela se voit dans les rampes droites ou circulaires de la villa romaine, conduit les regards, de terrasse en terrasse, vers le point de vue principal : ici la figure du Christ. D'autre part, l'emploi de certaines figures géométriques régulières dans la composition ajoute à la solennité de cette partie. La statue, presque rigide, du Messie forme comme un rayon de lumière venant droit du ciel et complète la figure d'une croix, dont les ailes horizontales de l'Évangile marquent la branche transversale. La tête du Christ est peut-être inspirée de celle du Christ en habit de pèlerin de Fra Angelico au couvent de Saint-Marc, à Florence.

Avec le Dragon et le Chérubin des Évangiles, ce sont les quatre symboles des Évangélistes : le Taureau, l'Ange, le Lion et l'Aigle, qui illustrent avec le plus d'éclat le panneau central. Leurs formes sont belles, naturelles et étranges. Au lieu de pattes, de jambes, de griffes, l'artiste a donné à ces êtres mystiques des bras et des mains humaines, jointes pour la prière, et cette hardiesse semble toute naturelle.

En présence de cette manifestation d'une forme nouvelle de l'art religieux, il importe de ne pas s'abuser. Elle n'a été possible que grâce à un phénomène très rare, la rencontre de dons très divers chez une même personne : une foi chrétienne aussi vivante que chez n'importe quel serviteur de la Religion proprement dite; un sentiment intense de la Beauté; enfin un talent d'artiste varié et très élevé. Ce sont là trois puissances de premier ordre. Ici chacune d'elles est grandie par son union intime avec les autres.

Paul Robert ne croit pas que pour être religieux il faille appauvrir la Nature, dépouiller la peinture de tout ce que Giotto aurait

aimé y ajouter et que l'art italien, après lui, a mis plus d'un siècle à conquérir. Nous sommes en présence d'une véritable sanctification du principe souvent si maltraité et dont on a tant abusé : « l'art pour l'art ». M. Brunetière pourrait se convaincre devant ces toiles qu'il peut y avoir de l'art sans principe d'immoralité.

Les grandes compositions que le maître vient de terminer pour le Tribunal fédéral à Lausanne ne seront, sans doute, pas moins fertiles en enseignements que celles dont nous venons de parler.

Rien n'est instructif pour l'artiste comme de voir ici, sous l'influence de ces trois grandes puissances, toutes les beautés de la Nature, tous les éléments de l'Art, tous les « procédés du métier », former des éléments de l'Art religieux.

A l'inverse de Jean de Fiesole, avec qui notre artiste rivalise en modestie et en ferveur chrétienne, Paul Robert sait peindre non seulement des créatures douces et pures, mais aussi des êtres puissants, aux passions terribles.

C'est cette faculté, si remarquable chez Robert, d'inventer des formes *naturelles* pour des êtres *surnaturels* et pour les rêves de son imagination, que Michel-Ange appelait *l'Arte*, quand il prononça ces paroles, surprenantes à première vue, que « tout ce que Raphaël savait de l'Art, il le tenait de lui ».

Aussi Robert a-t-il pu, dans une voie toute différente, doter sa patrie d'une chose que la Suisse, si riche en grande nature, n'avait encore jamais vue : une œuvre du grand art, qui reflète quelques rayons de cette beauté d'essence divine dont Michel-Ange disait : « *Al ciel mi sprona* ».

HENRY DE GEYMÜLLER





VUE GÉNÉRALE DE SILOS

SANTO DOMINGO DE SILOS



Cliché E. Lertaux.

CHALICE DU XI^e SIECLE

MUSÉE DE BURGOS

Le petit musée provincial de Burgos, pauvrement logé dans la grosse tour de la porte de ville appelée l' « Arco de Santa María », possède quatre objets d'art qui proviennent de l'abbaye de Santo Domingo de Silos¹ : un devant d'autel en cuivre décoré d'émaux champlevés, un petit reliquaire de même travail, un coffret d'ivoire, une étrange boîte faite d'une défense d'éléphant. Ce sont des ouvrages insignes des x^e, xi^e et xii^e siècles.

Le monastère auquel a été pris ce trésor se trouve perdu à quelque soixante kilomètres de Burgos, dans une région montagneuse.

1. Ces objets, restés dans le village de Silos après la suppression de l'abbaye, en 1833, ont été enlevés de vive force et transportés en 1870 à Burgos.

gneuse que ne traverse aucun chemin de fer, au milieu d'une *sierra* où ne pénètre encore aucune route carrossable. Pour gagner Silos, il faut une longue journée.

La diligence est prête à l'aube, sur la rive gauche de l'Arlanzon, dans le faubourg d'où la cathédrale de Burgos apparaît tout entière, dressant ses flèches au-dessus de l'« Arco de Santa María ». L'attelage, mules et chevaux, s'enlève et tient le galop, même sur les plus fortes côtes, jusqu'au premier relais. Un autre attelage repart du même train. La route, — d'abord route royale de Madrid, puis grand'route de Soria, — est dure et sonnante. Elle traverse, en s'élevant à 1000 mètres d'altitude, l'un des steppes les plus désolés de l'âpre plateau castillan¹. Chaque fois que le coche atteint le point culminant d'un mamelon, le regard se perd de tous côtés sur de mornes ondulations où les rochers nus, la terre sèche, les champs rares et maigres, tous tondus dans cette saison d'automne, les troupeaux à laine jaune, immobiles comme les rochers, ont la même couleur fauve et brûlée. Sur ce désert les rafales d'un vent froid et tranchant passent avec la régularité des vagues.

A midi, la diligence atteint Barbadillo del Mercado, une bourgade massée sur la rive droite de l'Arlanza, au pied d'une haute muraille de rochers. Des montures préparées par les soins des religieux de Silos nous attendent devant la *posada*, avec un guide. Le sentier que nous prenons s'engage dans une vallée aride, et passe au pied d'une citadelle de roc, le Peñon de Carazo, dont le sommet plat, refuge suprême des musulmans et des carlistes, a été ensanglanté par des batailles légendaires. Après avoir passé un escarpement fort raide, nous arrivons au coucher du soleil sur une crête d'où l'on aperçoit au fond d'un ravin de grands bâtiments surmontés de clochers bas et entourés de masures; c'est le monastère de Silos.

* * *

L'accueil qui nous est ménagé fait oublier la fatigue du voyage. Les hôtes qui nous reçoivent sont des Français, venus de Solesmes et

1. L'itinéraire de Silos, qui rencontre à chaque étape des souvenirs historiques ou légendaires, a été commenté avec autant de charme que d'érudition par M. Ernest Mérimée, professeur à la Faculté des lettres de Toulouse, dans un article du *Bulletin hispanique* (*Une excursion au pays des épopees*), t. V, 1903, p. 113-139.

de Ligugé en 1881¹. Ces Bénédictins, dépositaires des plus nobles traditions de l'Ordre savant, ont relevé de ses ruines le monastère castillan, abandonné depuis la révolution de 1835, et lui ont rendu vie et pensée. Les moines espagnols qui sont venus grossir leur nombre parlent le plus pur français ; ils chantent au chœur le plain-chant grégorien dans toute sa grandeur sévère. L'abbaye, cachée au creux de l'âpre *sierra*, est devenue une Académie de musique sacrée, où de jeunes prêtres viennent de toute l'Espagne faire leur apprentissage de maîtres de chapelle, et un foyer d'études historiques où clercs et laïcs travaillent fraternellement².

Le premier soin des Bénédictins français, après avoir rendu le bâtiment habitable, avait été d'y recueillir les épaves du trésor, de la bibliothèque et des archives, mutilés par les destructions révolutionnaires, les expropriations administratives, les bonnes volontés maladroites et les ventes précipitées. Une petite série de pièces précieuses, qui complétaient le groupe des objets fameux transportés à Burgos, fut réintégrée dans la sacristie. Des liasses de parchemins, dont les plus anciens remontaient au x^e siècle, s'amoncelèrent dans les armoires. Aussitôt, deux moines de Solesmes s'attachèrent à l'étude des reliques castillanes sauvées par leurs frères. Dom Roulin décrivit *L'Ancien trésor de l'abbaye de Silos*, dans un volume savant et luxueux³. Dom Marius Férotin publia, sous les auspices du gouvernement français, le *Recueil des chartes de l'abbaye de Silos*⁴, et reconstitua, avec l'aide de ces documents, l'*Histoire de l'abbaye*⁵.

Ce sont des ouvrages d'érudition et de critique, dont les conclusions, mûrement méditées, sont acquises à la science. Ils ne laissent qu'une lacune. Si tout archéologue et tout historien peut savoir ce qu'étaient jadis, ce que sont aujourd'hui le trésor et les archives du monastère de Silos, nul chapitre, dans les livres des Bénédictins français, ne fait connaître en détail ce qu'est le monastère lui-

1. Je tiens à exprimer ici mon affectueuse gratitude au R. P. prieur, Dom Léopold Gaugain, au R. P. hôtelier, Dom François Buchot, et à Dom Alfonso Andrès, qui a bien voulu tirer à l'intention de la *Gazette* quelques-unes des photographies inédites qui sont jointes à cette étude.

2. Une étude fort curieuse sur la vie dans l'abbaye de Silos a été publiée en 1905 à Munich dans les *Beilage zur Allgemeinen-Zeitung* par l'un des hôtes du monastère, M. le baron Franz von Stockamern, et traduite aussitôt dans le *Boletín de Santo Domingo de Silos* (t. VII, année 1905, septembre et octobre).

3. Paris, Leroux, 1901, in-4°.

4. Paris, Imprimerie Nationale, 1897, 2 vol. in-4°.

5. Paris, Leroux, 1897, in-4°.

même. Personne encore n'a dit, hors d'Espagne, que les bâtiments du xv^e et du xviii^e siècle qui forment la masse de l'abbaye de Silos dissimulent un cloître qui est le plus ancien, le plus grand et le plus extraordinaire des cloîtres romans¹.

* * *

Le portique à deux étages de colonnades enclôt un vaste jardin, oasis de la *sierra*. Les roses trémières érigent leur thyrse fleuri parallèlement aux colonnes ; les chèvrefeuilles entrelacent leurs guirlandes autour des chapiteaux ; un cyprès géant monte au-dessus des massifs, droit comme un clocher.

Deux siècles ont travaillé aux arcades et aux sculptures de ce cloître. Il fut commencé au milieu du xi^e siècle par l'abbé qui avait restauré l'antique monastère de Saint-Sébastien et qui en devint le saint patron. Un siècle après sa mort, une châtelaine du pays d'Osma, doña Juana de Aza, épouse de Felix de Guzman, vint faire une neuveine au monastère de Silos et y fut avertie en songe des grands desseins de Dieu sur le fils qu'elle portait. L'enfant reçut à sa naissance le nom du vieil abbé. La renommée du second saint Dominique a quelque peu obscurci celle du premier. Pourtant le bienheureux, qu'un savant moine de l'abbaye appelait au xviii^e siècle le « second Moïse »², est resté vénéré dans toute l'Espagne, depuis les siècles épiques jusqu'à nos jours, comme un patriarche et un thaumaturge. Jadis il délivrait les captifs chargés de chaînes par les Maures. Bientôt, lorsque le roi d'Espagne attendra un héritier, le bâton de bois de saint Dominique, qu'un connétable de Castille a fait revêtir d'argent, sera envoyé de Silos au chevet de la reine et présidera à la naissance de l'infant.

Quand le saint abbé mourut en l'an 1073, son sarcophage fut d'abord déposé sous la galerie du cloître qui était attenante à la nef de l'église et placé en face du pilier qui marquait le milieu de cette

1. Le seul érudit qui ait consacré quelques pages au cloître de Silos est Don Enrique Serrano Fatigati. Ses remarquables études sur les cloîtres romans d'Espagne se trouvent dans un périodique peu répandu, la *Ciudad de Dios* (20 mars 1898) et dans le *Boletín de la Sociedad Española de Excusiones* (année 1900), qui, en dépit de son titre d'Annuaire du Club Alpin, est, comme on sait, une revue archéologique pleine de documents précieux.

2. Fray Sebastian de Vegara, *Vida y milagros de el thaumaturgo español Moyses secundo, redentor de cautivos, abogado de los felices partos, santo Domingo de Silos, abad benedictino, etc.* Madrid, 1736, in-8 petit et compact.

galerie¹. L'un des groupes de chapiteaux dont les colonnes s'adossent à ce pilier porte sur son tailloir épais une inscription dont les grandes



CLÔTURE DU CLOITRE

CLÔTURE DU CLOITRE DE SANTO DOMINGO DE SILOS. XI^e-XIII^e SIÈCLES

ornementales sont bizarrement assemblées en manière de monogrammes. C'est l'épitaphe du saint dont le corps gisait au pied du pilier².

1. C'est la face nord du cloître.

2. Cf. Dom Férotin, *Histoire de l'abbaye de Silos*, p. 295; fac-similé pl. x :

HAC TOMBÀ TEGITUR DIVA QUI LUCE BEATUR
DICTUS DOMINICUS NOMINE CONSPICUUS,
ORBI QUEM SPECULUM CHRISTUS CONCESIT HONESTUM.
PROLEGAT HIC PLEBES SIBI FIDA MENTE FIDELES.

Cette inscription a tous les caractères de l'épigraphie chrétienne d'Espagne à la fin du xi^e siècle¹. Elle a été composée² et gravée sur le pilier du cloître moins de trois ans après la mort de l'abbé. En effet, les chroniqueurs de Silos qui ont été les disciples de saint Dominique attestent que le sarcophage du saint fut enlevé du cloître dès 1076 et transféré dans l'église, où il resta désormais. C'est seulement au xm^e siècle qu'un monument commémoratif, orné d'une image gisante de l'abbé, fut élevé dans le cloître, pour marquer la place primitive du tombeau; l'inscription du pilier fut reproduite en caractères tout différents sur le cénotaphe.

Les deux chapiteaux de Silos au-dessus desquels est gravée l'épitaphe de saint Dominique ont été sculptés probablement du vivant du saint; ils sont antérieurs, sans conteste, comme l'inscription elle-même, à l'année 1076. En cette année, le 12 mai, une donation de deux villages, dont le parchemin authentique est conservé dans les archives de Silos, fut faite à l'abbaye par « Rodric Didaz » et sa femme « Scemena », celle que Corneille appellera Chimène³. Les deux chapiteaux du cloître qui parlent d'un saint parlent aussi d'un héros : ils sont contemporains du Cid.

Sur ces chapiteaux des monstres sont adossés ou affrontés deux à deux : harpies à têtes de femmes, chacals, aigles dévorant des quadrupèdes. Une foule d'animaux et d'êtres fantastiques évidemment sortis du même atelier de sculpteurs pullulent sur la plupart des chapiteaux qui surmontent les colonnades des faces nord et est du cloître, attenantes à la nef et au transept de l'église. C'est un long défilé des animaux et des monstres de l'Orient, ployés dans des attitudes bizarres, suspendus les uns aux autres par grappes, formant des entrelacements qui d'abord semblent inextricables et qui se résolvent toujours en arabesques symétriquement tracées.

La sculpture romane du Nord a connu des monstres d'espèces fort semblables. Pourtant quelques-uns des êtres fabuleux qui apparaissent sur les plus anciens chapiteaux de Silos ont une étrangeté unique : antilopes ailées et couvertes de plumes, manti-

1. On pourra la comparer avec une inscription de l'an 1100, conservée à Silos, et qui relate la dédicace de l'église de San Frutos, dépendante de l'abbaye (fac-similés publiés par Dom Férotin, pl. x ; texte, p. 297).

2. Peut-être par le moine Grimaldo, qui reproduit dans sa chronique cette épitaphe, augmentée de quatre vers sans intérêt, et qui a composé un office complet de Saint Dominique.

3. Dom Férotin, *Recueil des chartes de Silos*, p. 21.

chères à tête couronnée derrière lesquelles volent des écharpes de roi sassanide. Nulle part en pays chrétien les bêtes de proie et de course n'ont été dès le xi^e siècle représentées comme à Silos, dessinées avec la même finesse nerveuse, découpées avec la même sûreté dans un aussi faible relief. Le style de ces sculptures n'a rien d'*« européen »*.

Au temps où elles ont été exécutées, le trésor de l'abbaye possédait déjà sans doute les ivoires de travail musulman que conserve aujourd'hui le musée provincial de Burgos¹. Le long étui et le coffret qui contenaient, l'un des reliques de saint Sébastien et de saint Barthélémy, l'autre des reliques des onze mille Vierges martyres, sont mentionnés tous deux dans l'inventaire de 1440. Chacune de ces deux pièces est datée par une inscription arabe réservée en relief dans

l'ivoire. La défense d'éléphant, ouvrante et creusée de trous circulaires qui semblent destinés à recevoir des boules de senteur, appartenait à une princesse andalouse, fille d'Abd er Rahman III, commandeur des Croyants, qui fut calife de Cordoue de l'an 912 à



Cliché E. Bertaux.

CHAPITEAUX DU XI^E SIÈCLE

(Cloître de Silos.)

1. Avant d'être décrits et reproduits en détail par Dom Roulin dans son ouvrage sur *L'Ancien trésor de l'abbaye de Silos*, ces deux ivoires avaient été étudiés par D. Rodrigo Amador de los Rios, dans un article du *Museo español de Antigüedades (Arquetas arabigas de plata y marfil)*, t. VIII, p. 529 et suiv., et dans un volume de la collection *España, sus monumentos y artes*, consacré à *Burgos* (Barcelone, 1888, p. 689-692). Ils sont cités avec honneur par D. F. Riaño, dans son livre : *The industrial art in Spain*, Londres, 1896, p. 131.

l'an 961 de Jésus-Christ. Peut-être cette boîte fut-elle prise par le comte de Castille Fernán González, lorsqu'en 933 ce Cid du x^e siècle vainquit Abd er Rahman près d'Osma, à quelques lieues de Silos. Le coffret est un peu moins ancien : d'après l'inscription tracée en beaux caractères coufiques, il a été sculpté par Mohammed Ben Zeiyan, serviteur d'Allah, en l'an 417 de l'hégire, 1026 de l'ère chrétienne.

Les oiseaux, les monstres, les archers et les cavaliers qui sont alignés par zones, adossés ou affrontés deux à deux sur le coffret et sur son couvercle, ressemblent manifestement, par la finesse de la silhouette et par la netteté de la ciselure, aux étranges reliefs qui



Cliché communiqué par Dom M. Férolin.

COFFRET PROVENANT DU TRÉSOR DE L'ABBAYE DE SILOS,
OUVRAGE MUSULMAN EXÉCUTÉ À CUENCA EN 1026

(Musée provincial de Burgos.)

couvrent les plus anciens chapiteaux du cloître de Silos. Mais bien des monstres apparaissent sur ces chapiteaux, qui n'ont pas trouvé place aux parois du coffret. Sans doute un autre ivoire musulman, aujourd'hui perdu, pouvait servir de modèle aux sculpteurs du cloître. Sur l'un des chapiteaux, un groupe de musiciens et de buveurs rappelle les scènes de la vie de harem qui figurent sur le magnifique coffret de la cathédrale de Pampelune, exécuté à Cordoue en l'an 395 de l'hégire (1005 de Jésus-Christ), pour le propre fils d'Al Mansour, Abd el Malek Al Modaffer¹. Mais comment supposer qu'un marbrier chrétien d'Espagne soit devenu capable d'imiter de tels ivoires en pierre, avec toute la virtuosité d'un

1. Ce sont les mêmes figures et les mêmes groupes qui ont été peints un siècle et demi plus tard sur le plafond de la Chapelle Palatine de Palerme et qui reparaîtront dans l'art persan du xv^e et du xvi^e siècle sur les étoffes de prix et les miniatures.

artisan oriental, dans le siècle où le sculpteur de la cuve baptismale de San Isidro de Léon se montrait aussi impuissant à dégrossir la forme d'un lion que celle d'un homme?

Les seuls restes de sculpture en marbre du xi^e siècle qui puissent être rapprochés des anciens chapiteaux de Silos sont des ouvrages musulmans, comme le fragment d'une vasque à ablutions provenant de Medina Azzahra, qui est conservé au petit musée de Cordoue. Sur ce fragment, un aigle, des griffons et deux couples de



Photo communiquée par Dom M. Ferotin.

LE MÊME COFFRET, FACE LATÉRALE

(Musée provincial de Burgos.)

quadrupèdes sont superposés et étagés comme le sont les animaux et les monstres qui décorent les chapiteaux placés sous l'épitaphe de saint Dominique de Silos¹.

D'autres chapiteaux du cloître, où le décor animal est remplacé par un décor végétal, ressemblent d'une manière encore plus frappante à des ouvrages de sculpteurs musulmans. Avec leurs corbeilles de feuilles grasses et dentelées auxquelles sont suspendues de longues pommes de pin, ces chapiteaux sont exactement composés et stylisés comme ceux des édifices de Tolède qui ont été décorés par des artistes *mudejars* ou par des juifs élevés dans la

1. Des reliefs presque identiques à celui de la vasque de Cordoue se retrouvent, à près de trois siècles d'intervalle, sur la vasque bien connue de l'Alhambra, qui est datée de 1305.

civilisation musulmane. Ils semblent empruntés à une mosquée ou à une synagogue telle que « Santa Maria la Blanca ».

Les plus anciens chapiteaux du cloître de Silos, qu'ils soient décorés de feuillages, d'animaux ou même de figurines humaines, ne peuvent être attribués qu'à un atelier mauresque. Or, l'abbaye

possédait, au temps de saint Dominique, des esclaves musulmans, qui lui avaient été donnés, au retour de quelque *algarade*, par le roi de Castille Fernando le Grand. C'est l'un d'eux, selon toute apparence, qui a orné de filigranes l'énorme calice d'argent doré conservé dans le trésor du monastère. Il servait à donner la communion sous les espèces du vin, selon le rite mozarabe. Les fils d'argent doré dessinent sur la coupe et sur le pied des arcades en fer à cheval. Sous le pied est gravée une inscription au nom du saint abbé¹. Tandis qu'un musulman orfèvre soudait ces filigranes, d'autres esclaves auront sculpté les chapiteaux du cloître, dont deux portent l'épitaphe du même saint.



Cliché de Dom A. Andris

CALICE MINISTÉRIEL DE SAINT DOMINIQUE DE SILOS

XI^e SIÈCLE

(Trésor de l'abbaye de Silos.)

orfèvre soudait ces filigranes, d'autres esclaves auront sculpté les chapiteaux du cloître, dont deux portent l'épitaphe du même saint.

* * *

Des sculpteurs d'une autre race ont travaillé à la décoration du cloître de Silos à côté des esclaves musulmans ou après eux.

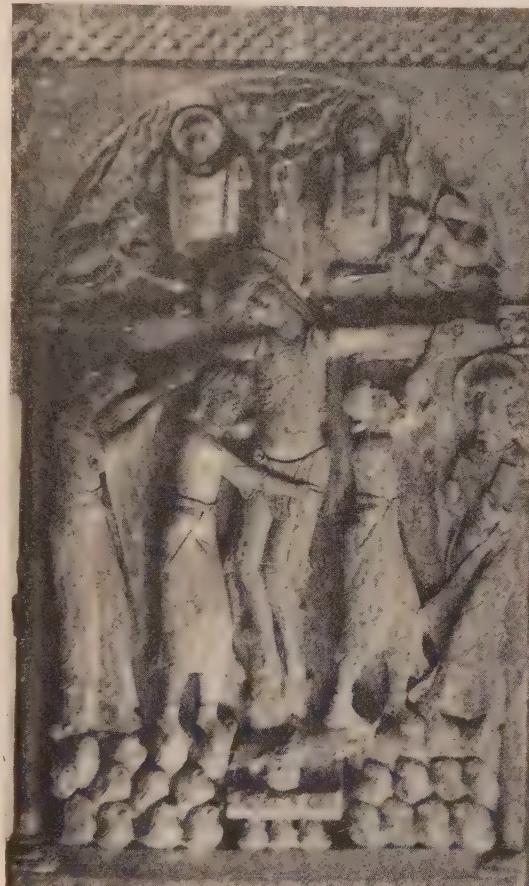
1. IN NOMINE DOMINI ET IN HONOREM SANCTI SEBASTIANI DOMINICO ABBAS FECIT (Dom Roulin, *L'Ancien trésor de l'abbaye de Silos*, p. 35-36).

Dans chacun des piliers massifs qui occupent les angles du quadrilatère sont encastrés deux grands bas-reliefs : six d'entre eux sont l'œuvre d'un même atelier, sinon d'une même main. Ils représentent les dernières scènes de l'histoire évangélique : la Descente de Croix, la Mise au Tombéau et la Visite des Saintes Femmes, le Christ et les disciples d'Emmaüs, le Christ apparaissant à saint Thomas au milieu des Apôtres, l'Ascension du Christ, la Descente du Saint-Esprit.

Le sculpteur n'est pas un Espagnol : il ne se souvient pas des formes figurines d'Oviedo et de Léon. Les traditions qu'il représente en Castille sont celles d'un art qui s'est formé au nord des Pyrénées.

La série des sujets représentés sur les anciens reliefs des piliers de Silos paraît presque tout entière dans la série des reliefs et des statues qui décorent les piliers du cloître de Saint-Trophime d'Arles. Le programme iconographique commun à deux cloîtres de la Provence et de la Castille a été également connu dans l'Aquitaine. C'est en effet à Toulouse, et non point à Arles, qu'il faut chercher les modèles des reliefs de Silos.

Plusieurs des Apôtres debout autour du Christ dans la scène de l'*Incrédulité de saint Thomas* croisent les jambes comme s'ils tournaient sur eux-mêmes, à la façon de quelques derviches : c'est l'une



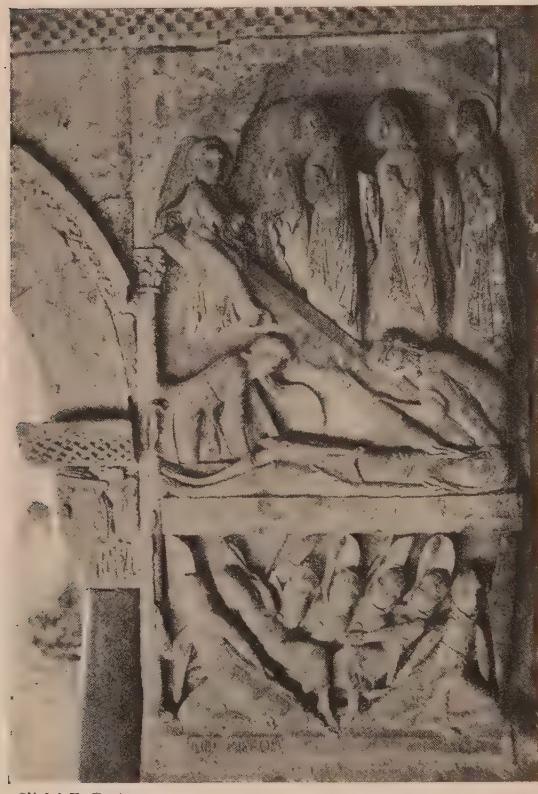
Cliché de Dom A. Andrès.

LA DESCENTE DE CROIX, BAS-RELIEF, XII^e SIÈCLE
(Cloître de Silos.)

des conventions les plus bizarres et les plus caractéristiques de la sculpture toulousaine du xne siècle. Au pied de la croix, saint Jean éploré a pris cette attitude dansante qui est celle des Apôtres groupés jadis deux par deux à l'entrée de la salle capitulaire de Saint-Étienne et aujourd'hui transportés au musée de Toulouse. Les

rapprochements peuvent être poussés jusqu'aux plus menus détails : c'est ainsi que les singuliers rochers en forme de flammèches qui hérissent le sol du Calvaire, dans le relief de la *Descente de croix*, sont identiques à ceux qui sont figurés sur un ancien chapiteau de Saint-Étienne, et d'où jaillit une source où Marie l'Égyptienne vient laver sa longue chevelure¹.

L'un des rares détails à noter dans les reliefs de Silos et qui ne se retrouvent point parmi les débris de l'ancienne sculpture toulousaine est la coiffure que portent toutes



Cliché E. Bertaux.

LA MISE AU TOMBEAU ET LA VISITE
DES SAINTES FEMMES, BAS-BELIEF, XII^e SIÈCLE
(Cloître de Silos.)

les figures féminines, depuis la Vierge qui baise la main du Crucifié jusqu'à l'image de la Lune qui pleure entre les nuées, au-dessus de la croix. Cette guimpe raidie autour du cou, comme une fraise, du xvi^e siècle, et le bonnet serré sur un voile étroit étaient des modes espagnoles² : le sculpteur venu de Toulouse à Silos a introduit dans le drame sacré des détails de costume contemporain qu'il aura observés en Castille.

1. E. Mâle (*Revue archéologique*, t. XIX et XX, 1892, pl. xv, n° 3).

2. Voir les chapiteaux du cloître de San Pedro el Viejo, à Huesca.

Ces étranges reliefs sont certainement postérieurs aux chapiteaux de travail musulman exécutés à la fin du xi^e siècle¹. Le modelé rond et sommaire, la raideur métallique de la draperie, dont les mouvements sont indiqués simplement par des stries doubles, les cassures des plis qui découpent sur le bord des vêtements une dentelure aussi régulière que celle des voiles drapés sur les statues archaïques d'Athènes, se retrouvent dans les œuvres primitives de la sculpture toulousaine, telles que les Apôtres du cloître de Moissac, disposés sous des arcatures identiques à celles qui encadrent les scènes évangéliques du cloître castillan. Mais le sculpteur des reliefs de Silos avait un sens du mouvement et de la beauté plastique qui, dans la suite chronologique des sculptures de Moissac, ferait penser au tympan fameux du portail bien plutôt qu'à la série encore barbare des *Apôtres*. D'ailleurs ce n'est pas Moissac qui offrira les éléments d'un rapprochement décisif avec les reliefs de Silos. Les



Cliché de Dom A. Andrès.

L'INCREDULITÉ DE SAINT THOMAS

BAS-RELIEF, XII^e SIÈCLE

(Cloître de Silos.)

1. Les caractères des inscriptions gravées sur le bas-relief de la *Descente de croix* diffèrent notablement de ceux de l'épitaphe de saint Dominique. En dehors des mots qui désignent Marie, Jean, Adam, sorti du tombeau qui s'ouvre au pied de la croix, ainsi que les figures allégoriques du Soleil et de la Lune, le vers suivant, placé au-dessus du bas-relief, commente la scène dans un latin où se heurtent de rudes antithèses :

HIC OBIT : HEC PLORAT : CARUS DOLET : IMPIUS ORAT.

personnages demi-nus représentés sur ces reliefs sont parfaitement semblables, pour les types, les proportions, les moindres détails de la chevelure et de la draperie, aux figures humaines placées sur les montants du portail de Souillac, à côté d'une effroyable mêlée de monstres qui s'entre-dévorent.

La date des reliefs de Souillac n'est pas connue ; pour fixer celle des reliefs de Silos, on n'a qu'un détail : le costume des hommes d'armes qui gardent le sépulcre du Christ. Ils n'ont plus la targe ronde, à la mode musulmane, que tiennent les nombreux guerriers dessinés vers l'an 1100 sur un manuscrit de Silos, aujourd'hui conservé au British Museum¹. Leur écu très haut et pointu, leur haubert à capuchon passé sur une tunique talaire et tombant jusqu'aux genoux, leur heaume presque rond, font partie du harnais de guerre porté vers le milieu de XII^e siècle².

A cette époque de la vie du monastère, les rapports de Silos avec la France devaient être constants. C'est vers 1150 que fut exécutée la garniture en cuivre émaillé selon la pure technique de Limoges qui renforça les ais disjoints du coffret musulman de Cuença et remplaça deux plaquettes d'ivoire déjà perdues. La lame qui forme la partie supérieure du couvercle représente l'Agneau de Dieu, entre l'Alpha et l'Oméga, flanqué de deux guivres dont les queues se terminent en fleur d'iris. Les émaux, qui essaient encore de contrefaire le travail compliqué du cloisonné, juxtaposent les tons les plus chatoyants. La plaque qui forme l'un des côtés du coffret est bien plus curieuse par les figurines qui se détachent en couleurs variées sur le fond de métal doré : on y voit, entre deux anges, saint Dominique de Silos, tenant la crosse et clairement désigné par une inscription en lettres d'émail bleu³. Ces deux plaques ressemblent

1. *Commentaire du moine Beatus sur l'Apocalypse*, n° 11695. Ce magnifique volume, commencé au temps de l'abbé Fortunius, successeur de saint Dominique, est orné d'une centaine de grandes miniatures et d'une quantité de vignettes, œuvre du prieur Petrus. Il avait disparu de la bibliothèque de Silos avant le milieu du XVIII^e siècle et passa entre les mains de Joseph Bonaparte, roi d'Espagne, qui, longtemps après sa déchéance, en 1840, le vendit au British Museum.

2. Voir J. Demay, *Le Costume au moyen âge d'après les sceaux*. Pour le haubert et l'écu : Guillaume de Nevers (1140) ; pour le heaume : Philippe d'Alsace, comte de Flandre (1170), Richard Cœur de Lion (1191).

3. La reproduction la plus exacte est donnée par Dom Roulin ; d'autres dessins, exécutés d'après des photographies, se trouvent dans la monographie de Burgos, publiée par R. Amador de los Rios (p. 690) et dans l'*Histoire de l'abbaye de Silos* de Dom Férotin (pl. xi).

de la façon la plus extraordinaire par la technique et le style aux quatre plaques limousines, de travail ancien et précieux, que M. Sigismond Bardac exposa au Petit Palais des Champs-Élysées en



Cliché de Dom A. Andrès.

L'ANNONCIATION ET LE COURONNEMENT DE LA VIERGE
BAS-RELIEF, XIV^e SIÈCLE
(Cloître de Silos.)

1900¹. L'image de saint Dominique de Silos en émail champlevé est, après celle du roi Roger de Sicile placée sur le ciborium de Saint-

1. N° 2408 du catalogue. Reproduction dans le petit catalogue officiel illustré, p. 77.

Nicolas de Bari¹, le plus ancien exemple d'un ouvrage de Limoges qui ait été exécuté sur commande pour l'étranger.

Les relations artistiques de l'abbaye de Silos avec la France se poursuivirent dans la seconde moitié du XII^e siècle : on pourrait en chercher la preuve dans le grand devant d'autel en émail de Limoges qui est la merveille du petit musée de Burgos²; on la trouvera dans le cloître même.

* * *

Le cloître de Silos n'était point achevé quand les grands reliefs furent encastrés dans trois des piliers d'angle. Les nombreux chapiteaux qui ont complété sur les côtés ouest et sud la décoration commencée par quelques chapiteaux sortis de l'atelier musulman ont, comme les reliefs, une étroite parenté avec les œuvres touloussaines, mais ils ne semblent pas antérieurs à la fin du XII^e siècle. Deux de ces chapiteaux représentent des scènes sacrées³, où les détails familiers et pittoresques abondent : après la Nativité, la Vierge s'assied sur son lit, soutenue par saint Joseph, pour allaiter l'enfant.

La décoration du cloître ne fut terminée qu'au XIII^e siècle. C'est à cette époque que les deux derniers reliefs — l'*Arbre de Jessé* et l'*Annonciation* — furent encastrés dans le pilier de l'angle sud-ouest. Ils ne se rattachent aux six autres ni par la suite du programme iconographique, ni par les caractères plastiques. La tête souriante et bouclée de l'ange, les draperies finement plissées, les détails même de l'arcature et de son couronnement de tourelles témoignent d'un

1. E. BERTAUX, *L'Émail de Saint-Nicolas de Bari* (Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires, t. VI, 1889, pl. VI).

2. Les meilleures reproductions, exécutées d'après un cliché de Laurent-Lacoste, accompagnent l'article fort court que M. Paul Lafond a consacré au Musée provincial de Burgos dans la revue *Les Arts* (avril 1905). Un retable en cuivre verni et gravé, dont les dessins très fins représentent des figures d'Apôtres sous des arcatures, a été fait soit à Limoges, soit en Castille, pour accompagner le devant d'autel. Ce retable est rentré à Silos et y est conservé dans la salle des Archives, avec le calice de saint Dominique et son bâton miraculeux. Un autre retable, identique au devant d'autel de Silos pour la technique et pour le style, et qui paraît provenir du même atelier limousin, se trouve encore dans l'église de San Miguel in Excelsis, au sommet d'une montagne de Navarre. Il a été étudié et reproduit par Dom Roulin, dans la *Revue de l'art ancien et moderne* (XIII, 1901, p. 152-153).

3. Sur l'un se trouvent rapprochés, en un récit continu, la Visitation, l'Apparition de l'ange à saint Joseph, la Nativité, l'Annonciation aux bergers et la Fuite en Égypte ; sur l'autre, l'Entrée du Christ à Jérusalem le jour des Rameaux, le Lavement des pieds, et la Cène.

apport de l'art français du Nord. Mais les formes nouvelles se trouvent combinées à Silos avec des formules archaïques : peut-être, avant d'arriver au cœur de la Vieille-Castille, s'étaient-elles attardées dans quelque atelier fidèle à d'anciennes traditions locales, comme le furent au XIII^e siècle les ateliers toulousains.

D'ailleurs le relief de l'*Annonciation* présente bien des particularités qui ne se retrouvent au XIII^e siècle ni dans le nord, ni dans le midi de la France. L'ange, toujours debout au portail des cathédrales, comme sur les miniatures byzantines, s'est agenouillé.

La scène de l'*Annonciation* est rapprochée du motif du Couronnement, qui suit partout la Mort de la Vierge. Dans la composition comme dans l'exécution, la vigueur et la hardiesse d'un véritable artiste contrastent avec une gaucherie manifeste et une série de conventions puériles.

Le tout forme une œuvre

unique, en son charme bizarre, de la sculpture romane à son déclin¹.

La longue persistance des traditions archaïques à Silos s'est encore manifestée dans la décoration du cloître supérieur, qui fut construit au XIII^e siècle, et sans doute peu de temps après l'achèvement du cloître inférieur.

Parmi les chapiteaux des galeries du premier étage, la plupart sont ornés de « crochets » de feuillage, copies plus ou moins mala-



Cliché E. Pertaux.

CHAPITEAU DU XIII^E SIÈCLE

(Cloître supérieur de Silos.)

1. Il n'y a aucune ressemblance entre le relief de l'*Annonciation* et la grande Vierge de pierre assise dans l'angle opposé du cloître (nord-est). Cette statue a dû être envoyée de Burgos, au temps où un atelier français travaillait aux admirables portails du transept de la cathédrale.

droites des modèles inventés dans le nord de la France ; quelques-uns portent des figurines d'un travail sommaire et barbare. Il en est de fort curieuses, comme celles qui représentent des artisans à l'ouvrage, entre autres des souffleurs de verre. Mais les ouvriers locaux qui ont sculpté ces figurines n'ont plus rien de l'habileté qu'avaient montrée les sculpteurs du cloître inférieur, Maures, Toulousains ou Castillans. En plein XIII^e siècle ils semblent faire retour au XI^e. Misérablement arriérés parmi les artistes chrétiens, ils ne connaissent plus les fantaisies de la décoration orientale.

Cependant l'art musulman devait une dernière fois reparaître dans le cloître de Silos. Vers la fin du XIV^e siècle, un plafond de bois à caissons fut monté pour remplacer le plafond primitif, au-dessus de la galerie basse, dont il fit complètement le tour. Il a été restauré en partie de la façon la plus heureuse. C'est un travail d'*artesonado*, dessiné et assemblé selon les principes de ces ébénistes *mudejars* dont la main-d'œuvre fut employée par les rois et les prélates jusqu'au temps de Charles-Quint. Les entrelacs qui dessinent des polygones étoilés forment de petits compartiments où sont peints au trait des seigneurs et des dames, des cavaliers et des bêtes : on distingue parmi ces groupes une représentation d'une course de taureaux, la plus ancienne qui se soit conservée en Espagne¹. Il est possible que quelque musulman, descendant de ceux qui habitaient encore en 1338 sur les terres de l'abbaye², ait collaboré à l'exécution de ce curieux ouvrage avec un peintre chrétien.

* * *

Ainsi se ferme, comme un grand cycle, l'histoire artistique du cloître de Castille qui, commencé avant les cloîtres les plus célèbres du midi de la France, a été achevé après eux par le travail de plusieurs générations et de plusieurs races d'hommes.

Dans l'Espagne chrétienne, ce cloître doit être étudié comme le monument central. Il réunit dans sa décoration les deux arts qui, à partir du XI^e siècle, se sont partagé la péninsule : l'art mauresque et l'art français.

E. BERTAUX

1. Dom Férotin, *Histoire de l'abbaye de Silos*, pl. XIV.

2. Dom Férotin, *Recueil des chartes de l'abbaye de Silos*, n° 363.



STATUE TOMBALE DE M. LEON DRU, MARBRE PAR M. E. FRÉMIET

(Société des Artistes français.)

LES SALONS DE 1906

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)

I. — LA SCULPTURE

PAR ses qualités comme par ses défauts, par sa puissante originalité, par le caractère tumultueux et grandiose de son œuvre, par le privilège qui lui fut accordé de concilier la passion avec le style et de faire palpiter sous ses doigts, dans le marbre ou dans le bronze, toutes les pulsations de la vie, depuis la vie sensuelle jusqu'à celle de la pensée, M. Rodin est, de tous les artistes de notre temps, celui sans doute qui appelle le plus impérieusement le nom de génie. Comme tous les créateurs, comme les aînés de la glorieuse filiation à laquelle il appartient, Rude, Barye, Carpeaux, il a rencontré dans les milieux académiques d'implacables jalouxies et des haines qui ne désarmeront pas. Encore aujourd'hui, il est violemment nié dans son pays par les défenseurs officiels de cet art français dont il sera aux yeux de la postérité, dont il est déjà pour l'étranger, cette postérité contemporaine, le plus illustre représentant. Mais il a été aussi — et c'est l'honneur de la critique, en même temps que le témoignage du progrès qu'elle a, de nos jours, accompli — de bonne heure soutenu, compris, admiré par une élite. Le mouvement de rénovation dont il est pour nos sculpteurs la source toujours jaillissante s'est propagé très loin hors de chez nous, comme le prouve plus d'un envoi venu d'Allemagne, et il gagne ici les meilleurs parmi les artistes que forma l'École.

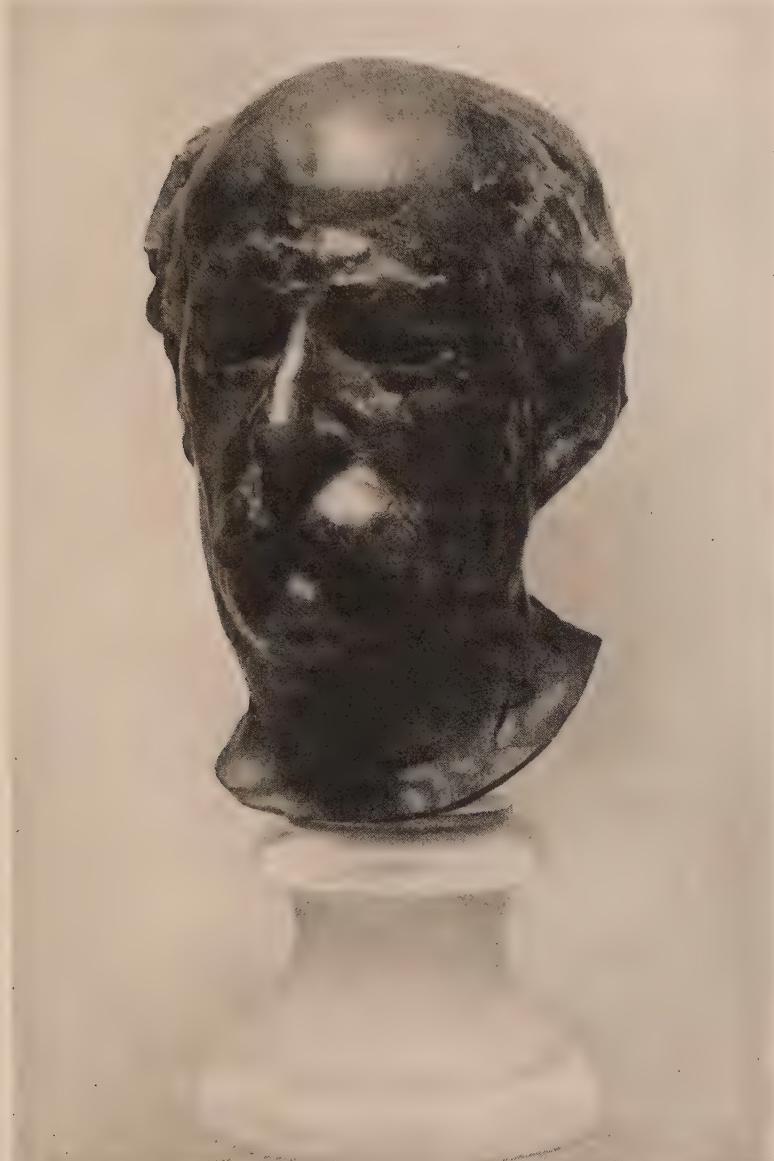
1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. II, p. 469.

Un portrait en bronze de M. Berthelot est, cette année, le seul envoi du maître. Mais ce simple buste mérite le respectueux isolement qui lui a été réservé sous la coupole de la Société Nationale ; de là, son souvenir domine les deux expositions de sculpture.

N'est-il pas curieux et instructif, si l'on veut mesurer la distance qui sépare le talent du génie, de comparer à l'œuvre de M. Rodin le buste, également en bronze, où M. Bernstamm a fixé les traits du même savant ? Le fin et pensif visage de M. Berthelot est traduit par un habile homme, qui, sans d'ailleurs négliger le caractère intellectuel de son modèle, veut nous plaire par une ressemblance frappante et facilement obtenue. Mais, n'ayant rien cherché de plus que la réalité banale et quotidienne, son œuvre est seulement la véridique image d'un Berthelot vu dans les instants de sa vie où il n'est qu'un homme comme les autres. Aussi, malgré la supériorité de la ressemblance matérielle, combien ce portrait nous paraît froid et vide, si nous revenons à l'effigie héroïque créée par M. Rodin ! Choisir, éliminer, c'est le secret des maîtres. Le miracle de l'art a été ici, tout en saisissant la vérité particulière, d'évoquer en même temps la vérité générale et supérieure. Quand nous cessons de contempler les extraordinaire modelés du nez, des joues et du crâne, où respire la vie corporelle, c'est pour admirer comment, par certaines simplifications, par la répartition méditée des lumières et des ombres, qui confère aux yeux un regard intérieur de la plus suggestive beauté, par le choix des plans verticaux qui partent des tempes et, à travers le jeu des modelés, suivent les joues un peu tombantes jusqu'au cou direct et volontaire, un grand artiste a su mettre en valeur, dans le masque de M. Berthelot, tout ce qui pouvait exprimer la hauteur de la pensée et la sérénité de la science. Il nous donne ainsi la joie magnifique et rare de sentir une sorte d'équivalence spirituelle entre le modèle et le sculpteur.

On entend encore des personnes, par ailleurs très intelligentes, déclarer en sortant d'une visite aux Salons : « L'anarchie règne chez les peintres ; mais nous avons une forte école de sculpture. » Doit-on expliquer ce préjugé déjà ancien par l'espèce d'égalité et d'uniformité dont se revêt, aux yeux du spectateur distract, le peuple de blancs fantômes qui gesticule, parmi de maigres verdures, sous la voûte du Grand Palais ? Pour ma part, je n'y découvre pas d'autre raison valable, à moins que ce ne soit aussi une certaine habileté ouvrière plus également répartie peut-être à travers le jardin vitré que dans les salles du premier étage. Mais cette dextérité profes-

sionnelle s'allie trop souvent à une pauvreté d'invention, à une absence de pensée directrice et d'émotion sincère, qui nous font



BUSTE DE M. BERTHELOT, BRONZE PAR M. A. RODIN

(Société Nationale des Beaux-Arts)

reconnaître une meilleure qualité d'art aux intentions les plus imparfaitement réalisées de nos peintres. Chez ceux-ci, par exemple, les nobles leçons de Chavannes, comprises par les tempéraments les

plus divers, ont restauré l'art de la décoration monumentale. Les grandes « machines » sans destination préméditée, où la virtuosité, comme dans la *Joie rouge* de M. Rochegrosse, s'est dépensée sans autre salaire possible que d'encombrer un jour les frises d'un musée de province, deviennent, dans nos Salons, de plus en plus rares. Au contraire, nous avons vu se rompre entre les sculpteurs et les architectes l'intime et fraternelle association qui fut leur meilleur soutien aux grandes époques de ces deux arts. Trop de statues ou de groupes nous suggèrent aujourd'hui la fâcheuse question : « Pourquoi l'auteur a-t-il fait cela ? » Si, heureusement pour eux, leur travail étant acheté par avance, nos sculpteurs n'ignorent pas toujours l'emploi qui sera fait de leur marbre ou de leur bronze, il arrive trop souvent que ni la conception, ni l'exécution ne marquent le souci d'une adaptation à un décor prévu.

Le monument considérable élevé par M. Antonin Carlès à la mémoire du commandant Hériot, fondateur d'un orphelinat militaire; celui que M. Sicard a exécuté, pour la municipalité de Bône, en l'honneur d'un certain Bertagna; le groupe, taillé par M. Verlet dans une belle pierre blanche, par lequel la ville de Neuilly a voulu, après tant d'autres, glorifier ses enfants morts pour la patrie, sont des travaux pleins de savoir et de conscience, qui se différencient, l'un, par une pompe un peu froide, l'autre, par une recherche du pittoresque, le troisième, par un effort de mouvement. Les deux premiers voudraient, semble-t-il, continuer jusqu'à nos jours l'activité de Paul Dubois et de Barrias, tandis que le dernier représente, mieux peut-être que ne le fait cette année sa propre *Jeanne d'Arc*, l'art de M. Mercié. Mais M. Antonin Carlès ne sentait-il pas son talent plus à l'aise dans les simples figures où il exprimait autrefois la grâce jeune du corps féminin?

Il y a un désarroi évident chez nos sculpteurs. A côté d'œuvres où s'affirme une tranquille possession de vertus acquises, comme la statue agenouillée du cardinal Bourret, par M. Puech, ou l'alerte et décoratif *Été* de M. Lombard, nombreuses sont celles dont les auteurs hésitent entre les enseignements de l'École et la puissante attraction exercée par les novateurs.

Seul, ou presque seul, le vieux maître Frémiet, qui fut toujours gardé de l'académisme par la forte discipline héritée de son oncle Rude, échappe, sans perdre son originalité, aux incertitudes du présent. Le marbre où il a représenté *Léon Dru* couché sur sa dalle funéraire, revêtu d'un costume exotique et militaire, tandis qu'un lynx

remplace à ses pieds le chien, fidèle compagnon des « gisants » du moyen âge, et le plâtre à la fois noble et familier qui nous montre *Rude assis*, calotte en tête et pipe à la bouche, tenant dans sa main une maquette de sa *Victoire*, sont dignes de son œuvre passée et portent la double empreinte de sa curieuse et robuste personnalité : une sorte de réalisme héroïque, qui est la tradition bien comprise de Rude, et ce goût du singulier, du raffiné, du précieux, que lui reconnaissait déjà Baudelaire et par lequel il a contribué plus que tout autre à la renaissance de la « petite sculpture ».

Il me paraît juste de nommer à côté de M. Frémiet un artiste d'une autre génération, dont l'art, très personnel et qui ne doit rien à l'École, est, lui aussi, en marge des courants contemporains. Ce qui fait le prix rare des œuvres de M. Bartholomé, de son *Monument aux Morts* comme des compositions moins importantes ou des figures isolées qu'il nous a données depuis, c'est la beauté, la sincérité et la noblesse de la pensée, réalisée dans une matière dont le choix a été longuement médité et trouvant toute son expression dans des moyens plastiques d'une sévérité volontaire, presque intellectuelle. Bien qu'elle ne prétende à aucune portée philosophique ou sentimentale, sa figure nue, *Jeune fille se coiffant*, a la même valeur que ses aînées. Sans perdre de vue l'indispensable point de départ individuel, l'artiste a su s'élever jusqu'au général. Le grave et respec-



JEUNE FILLE SE COIFFANT, STATUE EN PIERRE

PAR M. A. BARTHOLOMÉ

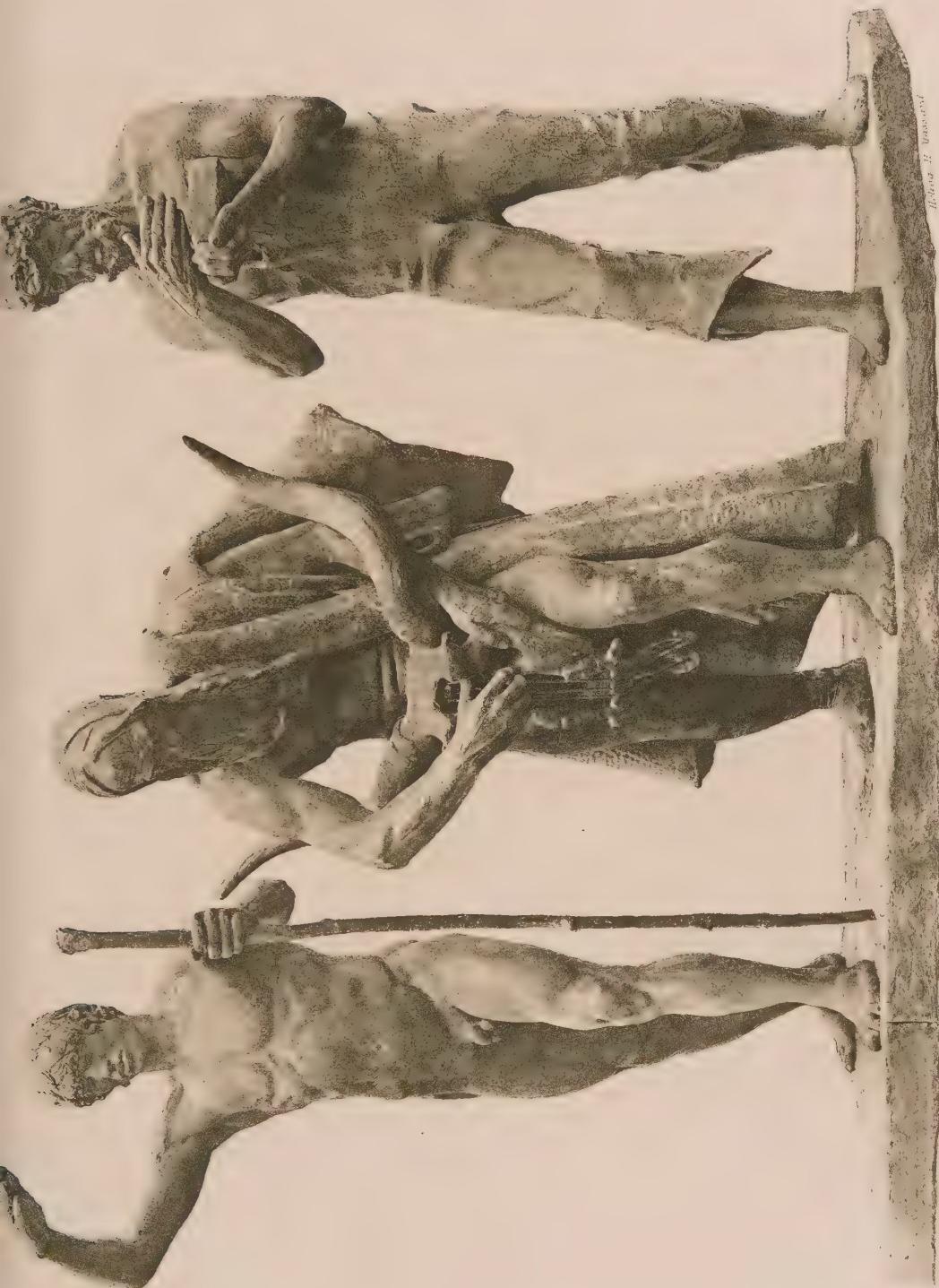
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

tueux plaisir qu'il nous donne est complété par le charme d'une matière admirable, une pierre d'un jaune rosé dont le grain et le poli sont mis en valeur avec une sûreté simplificatrice. La nappe des cheveux que ramènent les mains sur la poitrine est presque un voile, et la beauté du dos fléchi, modelé par plans insensibles, fait songer à certains chefs-d'œuvre de la statuaire égyptienne.

Trois influences d'une extension très inégale attirent aujourd'hui la plupart de ceux qui, soucieux de se libérer des formes convenues, regardent du côté de la vie : celle de M. Rodin, celle de Constantin Meunier, celle de Dalou.

Plus, je crois, par suite d'une affinité naturelle que d'une attraction consciemment subie, le groupe en pierre de M. Injalbert, *La Bacchante et le Satyre*, fait revivre quelques-unes des qualités de Dalou, sa verve et son sentiment décoratif d'un goût si traditionnellement français. Les rieuses et bien portantes *Vendangeuses* de M. Vermare s'inspirent plus ouvertement à la même source. L'avenir de ce jeune sculpteur me semble mieux garanti par son très beau buste de jeune femme. En même temps qu'une maîtrise d'exécution non douteuse et une heureuse entente des rapports de lumière et d'ombre, j'y trouve une 'personnelle aptitude à donner au marbre l'accent de la vie et à y marquer l'empreinte d'une pensée ou d'un caractère. N'était l'admirable *Berthelot* de M. Rodin, je dirais volontiers que l'œuvre de M. Vermare est le meilleur buste des deux Salons. Et pourtant je suis loin de considérer comme des travaux négligeables les vivants portraits du peintre Harpignies et d'un bienveillant chanoine par M. Ségoftin, la face d'un vieux matelot énergiquement modelée par M. Cordonnier, qui, les uns et les autres, ne sont pas indignes d'être comparés aux effigies en bronze de Dalou, les deux têtes de femmes de M. Desbois, la méditative et fine image que M. Dampt nous donne de lui-même, précieusement taillée dans un bloc de marbre rose, l'intelligent et expressif buste d'homme de M. Fix-Masseau, le masque féminin en terre cuite de M. Vallgren, le plâtre signé par M. de Saint-Marceaux, les deux bronzes de M. Paulin, dont on devine l'exacte ressemblance, soutenue par une exécution attentive, la jeune femme au geste songeur de M. Derré, ou le vicillard barbu de M. Glicenstein, qui semble presque un Silène trouvé à Herculaneum.

Les deux figures de M. Bouchard, *Faucheur et Forgeron au repos*, qui nous arrivent de Rome, prouvent que l'air du dehors pénètre aujourd'hui jusque dans les ateliers de la Villa Médicis. L'auteur



LES FILS DE CAIN: LE PASTEUR, LE POÈTE, L'OUVRIER
Groupe en bronze, cire perdue, par M.P.M. Landowski

Gazette des Beaux Arts

pourra se dégager plus tard d'une imitation trop directe de Constantin Meunier. Cette même influence, acceptée avec plus de liberté, se retrouve dans l'œuvre d'un artiste dont le séjour à Rome est déjà lointain : *Marche funèbre*, groupe en pierre de deux ouvriers portant leur camarade mort. Par le rythme et la simplification, M. Cordonnier a voulu s'élever, au-dessus du fait divers, jusqu'à une sorte de généralisation héroïque.

L'action de M. Rodin est, comme il est naturel, prépondérante sous la coupole de l'avenue d'Antin ; mais elle se répand de plus en plus même à la Société rivale. Et elle n'est pas toujours heureuse, car, sans parler de démarquages trop évidents qu'il vaut mieux ne pas nommer, il ne suffit pas, pour « faire du Rodin », d'exposer une figure inachevée, dans l'état d'une antique exhumée d'une fouille ou une tête engagée dans un bloc de marbre à peine dégrossi. Il est aussi périlleux d'imiter Rodin que Michel-Ange. Cependant quelques artistes ont su comprendre, en se gardant d'une servile copie, que l'œuvre du maître contient les éléments d'une salutaire et vivifiante discipline. M. Schnegg modèle par larges plans synthétiques sa *Vénus aux seins lourds*, au large torse, au geste puissant et simple. Le buste de femme drapée que M. Bourdelle intitule *La Volonté dans la Science* se distingue par une expression de philosophie hau-taine et dominatrice qui, malgré l'hieratisme de l'attitude, se concilie avec le caractère d'un visage passionnément fouillé.

Enfin, le groupe en bronze d'un jeune sculpteur à peine revenu de Rome, *Les Fils de Caïn*, de M. Landowski, est, en même temps que l'œuvre la plus remarquable exposée dans le jardin du Grand Palais, une des plus belles promesses qui nous aient été données depuis longtemps. Sans doute l'empreinte d'une double influence est ici manifeste : celle de M. Rodin, du Rodin des *Bourgeois de Calais*, et celle de l'art grec, mais d'un art grec enfin cherché à sa véritable source et non plus étudié à travers l'Apollon du Belvédère ou les marbres ratissés et restaurés du Vatican, — et c'est peut-être encore la leçon de Rodin qui ouvrit les yeux de M. Landowski à la vraie beauté hellénique. D'ailleurs, qui pourrait reprocher à un sculpteur encore si jeune de trahir des admirations pour les maîtres, quand le choix de ses admirations est si intelligent, quand il comprend si bien ce qu'il admire, et quand ce qu'il ajoute de lui-même est d'une beauté si originale et si saine ? Je ne crois pas me faire illusion en affirmant qu'on doit attendre beaucoup de l'artiste qui a trouvé l'allure grandiose, épique, de ce groupe où les trois

figures, le *Pasteur*, le *Poète*, l'*Ouvrier*, ont chacune leur valeur propre et indépendante, et sont cependant liées par un rythme aussi simple que puissant. Malgré ses qualités décoratives, le personnage central, le vieillard hésiodéen penché sur sa lyre magnifique et barbare, est peut-être moins heureusement défini. Mais il est doux d'admirer sans réserves le geste superbe de l'*Ouvrier* qui porte devant lui, respectueusement, et protège de sa main le feu allumé sur une pierre. Et il ne nous a pas été accordé souvent de voir une statue aussi belle ni aussi fortement construite que celle du *Pasteur*: nu dans sa jeunesse assurée et robuste, il marche vers nous; ses yeux à peine clignés, que son bras abrite du soleil, regardent au loin, et ses larges enjambées pèsent impérieusement sur le sol.

S'il ne possède pas le souffle poétique de M. Landowski, et s'il n'a pas encore atteint à une égale maîtrise d'exécution, M. Févola, dont je remarque pour la première fois le nom, me semble digne d'une vive sympathie. Son pittoresque et colossal *Mendiant*, qui, coiffé d'un tromblon et arc-bouté sur ses jambes, gonfle généreusement ses joues en soufflant dans une cornemuse, prouve des qualités de mouvement peu communes, et annonce un vigoureux tempérament.

Des œuvres très intéressantes, reliées par une affinité morale plutôt que technique, sont celles qui nous montrent un nombre grandissant de nos sculpteurs désireux d'interpréter la réalité contemporaine, non pas dans un sens purement pittoresque, mais dans un esprit de sympathie humaine sans déclamation. Au premier rang de ceux-ci, il faut nommer M. Hippolyte Lefebvre, dont on n'a pas oublié le beau groupe des *Jeunes Aveugles* exposé en 1902. Aujourd'hui, à côté d'une charmante statuette en biscuit de Sèvres qui reproduit son *Été* de l'année dernière, il continue son originale série des *Saisons* et nous donne un *Hiver* d'intention discrète et d'heureuse invention, qui est la promenade d'une aïeule emmitouflée, descendant les marches d'un perron de jardin. Nous y goûtons le même sentiment d'intelligente modernité, le même goût dans l'interprétation caractéristique et simplifiée du costume contemporain, la même entente des ombres et des lumières.

C'est la vie campagnarde qui séduit M. Nivet avec son *Berger couché*, comme M. Jacquot avec son joli groupe des *Foins*. Tous deux, surtout M. Nivet, la comprennent d'un cœur simple et fraternel, également éloignés qu'ils sont d'une fade idéalisation ou d'un réalisme caricatural à la Zola. Le jeune pâtre de M. Nivet, couché tout de son long sur le sol où l'on sent bien le poids de son

corps, les yeux au loin sous le bord rabattu du chapeau, le menton appuyé sur ses mains croisées, est une charmante figure de vérité surprise et de franche exécution sans parti pris d'école : on croit entendre le vague sifflotement qu'indique la moue de ses lèvres, tandis que le parfum des champs l'enveloppe et nous gagne. Je ne



L'HIVER, STATUE EN PLATRE, PAR M. HIPPOLYTE LEFEBVRE

(Société des Artistes français.)

sais — je vais peut-être dire un blasphème — si, étranger comme il est à toute intention sociale, ce rustique camarade d'humanité ne nous touche pas plus que certains morceaux plus dramatiques et plus ambitieux de Constantin Meunier lui-même.

Un sentiment analogue, aussi sincère et aussi ennemi de la rhétorique, anime les expressives figures d'ouvriers des villes créées par M. Roger-Bloche. Son excellent petit groupe de fantassins en

tenue de campagne, intitulé *En marche*, prend une valeur singulière par la justesse de l'observation qui différencie les individus et en même temps par l'esprit de synthèse qui les relie et les masse, exprimant ainsi leur caractère de troupe vivante et anonyme. Il est aussi une preuve d'exemplaire conscience. Car, si l'artiste a conçu et exécuté ce plâtre, c'est comme une étude préparatoire à une plaquette de bronze, également exposée ici et qui est, avec celles de M. Yencesse, un des meilleurs envois de nos graveurs en médailles.

Architecte et sculpteur dans son *Chapiteau des Baisers* et dans sa *Fontaine des Innocents*, M. Derré a la belle ambition de renou-



BERGER COUCHÉ, STATUE EN PLATRE, PAR M. E. NIVET

(Société des Artistes français.)

veler chez nous cette féconde alliance qui fut si favorable à l'art du moyen âge; il veut aussi, sans plagiat, retrouver, dans les formes des figures et les motifs de la décoration, la simplicité directe et prime-sautière de nos vieux imagiers ou tailleurs de pierre. Son goût n'est pas toujours très sûr, comme le prouve certain buste d'Élisée Reclus, dont on peut voir, à la Société Nationale, la tête en bronze surgissant d'une mappemonde en marbre gris. Mais il ne sied pas d'être sévère pour un artiste dont la sincérité est si évidente, les intentions si nouvelles et si nobles. Autant qu'à ce *Chapiteau des Baisers*, — Amour, Maternité, Consolation, Mort, — œuvre longtemps poursuivie « et rêvée pour une Maison du Peuple », et où d'ailleurs la figure aimée de l'évangélique anarchiste joue avec celle de Blanqui un rôle essentiel, je pense à la simple et touchante

statue où M. Derré nous montre une *Louise Michel* ardente et chétive, enseignant l'enfance faubourienne et confiante d'une gamine qu'elle protège d'un geste maternel.

Il y a une humanité moins apparente, sans aucune prétention sociale, et aussi, pour le modelé du visage, une recherche fraternelle du caractère, dans le portrait ému d'une aveugle à la marche tâtonnante que M. Fernand David intitule *Les Mains*. C'est encore le sentiment sincère d'une solidarité ressentie devant la mort qui fait le prix des emblèmes de deuil inventés par MM. Vallgren, Greber et Lemarquier. L'acablement de la douleur y est traduit, sans insistance théâtrale, par une figure de femme agenouillée ou appuyée contre une tombe, ou affaissée sur les marches du monument. La stèle de M. Greber mérite une estime particulière, tant par la simplicité du motif que par la façon dont un habile ciseau a su dégager du fond de la pierre le faible relief d'une figure voilée de crêpe et reliée à de funéraires feuillages.

M. Émile Gaudissard expose deux œuvres très différentes. Son bas-relief en plâtre, *L'Hospitalité*, où l'on voit un jeune homme et une jeune femme accueillis par une mère de famille devant la porte d'une ferme, montre, avec une nuance personnelle de virile bienveillance, une faculté déjà reconnue d'exprimer plastiquement le caractère des êtres vêtus de nos costumes actuels et observés dans la vérité familière de leurs gestes. Le *Printemps*, qu'on est agréablement surpris de voir représenté par un jeune garçon, l'allégorie étant presque exclusivement femme pour la plupart de nos sculpteurs, est une charmante statue de marbre où revivent les Éros adolescents de l'art grec. Ce n'est pas comme pour le *Pasteur* de M. Landowski,



CHAPITEAU DES BAISERS, PIERRE, PAR M. E. DERRÉ

(Société des Artistes français.)

le canon sévère et robuste des athlètes doriens, c'est plutôt la grâce praxitélienne qui a inspiré ces formes rondes sans mollesse, ce visage éphébique au sourire féminin, cet heureux balancement des gestes, ce marbre précieusement et amoureusement travaillé.

Des artistes séduits par l'antiquité, nul, je crois, n'a su mieux que M. Henry Cros nous émouvoir. C'est qu'il a eu autant, sinon plus que Chénier lui-même, le privilège de rester original en ressuscitant les vieux mythes. Il n'a pas cherché à renouveler les formes de la statuaire grecque ou romaine. Son cas est plus beau et plus rare : ses vrais maîtres furent les poètes. S'étant fait ou ayant reçu à sa naissance une âme vraiment virgilienne, il s'est exalté à la beauté de leurs fables, et, pour la traduire, il s'est constitué un art qui lui appartient. Non content de trouver des formes, sensibles et respectueuses interprètes de la pensée antique, il a voulu enclore ce dépôt sacré dans une enveloppe digne de lui. En découvrant de nouveau peut-être un procédé des anciens qu'on croyait perdu¹, il a créé une technique et une matière, cette fragile et précieuse pâte de verre aux délicates et lointaines colorations marines, dont la seule invention aurait suffi à sa gloire. Dans un morceau non moins beau que ses œuvres précédentes, il évoque aujourd'hui la *Tête de Méduse* qui, sur le sable où Persée la jeta, engendre par son sang le corail.

Nos sculpteurs semblent avoir renoncé aux essais de polychromie violente ou d'un réalisme sensuel où l'on crut naguère voir l'annonce de temps nouveaux, et dont, chose curieuse, les exemples les plus francs nous vinrent de sculpteurs traditionalistes, Gérôme ou Barrias. Cependant quelques-uns cherchent, non sans bonheur, à compléter la signification de leur œuvre par le grain ou la couleur de la matière choisie. Telle la magnifique brèche jaune aux stries noires, où M. Gardet, égal à lui-même, sculpte son groupe, précieux sans sécheresse, d'une *Panthère dévorant un agneau*. Tel le délicieux quartz rose veiné de gris, qui donne une irrésistible séduction au nu féminin de M. Cordier, *Nymphéa*. Tel le bois que M. Cornu a su assouplir aux modelés de son *Pauvre honteux*. Tel encore le

1. Tout le monde connaît les « bibelots antiques » en pâte de verre, amulettes, perles, coulants de colliers. On sait moins que les anciens avaient employé la même matière dans de véritables sculptures, bas-reliefs ou statuettes. Mon ami M. Henri Lechat me signale l'article récent où M. W. Amelung commente les très rares fragments qui nous aient conservé des exemples de cette technique (*Römische Mittheilungen*, 1905, t. XX, p. 131 et suiv.).

rouge granit moucheté de Trégastel, qui, largement taillé et curieusement poli par M. Pierre Roche, s'accorde avec le fruste visage de sa *Bretonne*. M. Roche s'est d'ailleurs dépensé dans les sens les plus divers. Ses envois à la section de sculpture comptent encore un masque de dieu marin en plomb « pour une allée d'eau », et une ingénieuse fontaine où la pierre se marie au bronze et à la pâte de verre, *L'Avril*, printemps qui sourit sous sa coiffure de neige fondante. Et nous le retrouvons à la gravure avec de délicates « gypsographies » qui rappellent les porcelaines de Wedgwood, tandis qu'aux arts décoratifs la vitrine de Dammouse nous le montre collaborant pour quelques jolies plaquettes avec le maître céramiste.

Plusieurs des œuvres dont j'ai parlé ne dépassent pas les dimensions que permettent nos appartements. Tout le monde admet aujourd'hui — mais c'est une acquisition récente — que le talent ne s'estime pas au format. A mesure que les sculpteurs se séparaient des architectes, ils devaient se proposer, comme les peintres par leurs tableaux de chevalet, de concourir à l'embellissement des demeures privées. Les plus grands artistes n'ont pas dédaigné d'appuyer ce mouvement, M. Frémiet, comme M. Rodin. Leurs noms symbolisent les deux principaux courants qui se manifestent chez nos modernes auteurs de figurines, les uns atteignant au caractère et à l'expression par le choix de la matière et le précieux de



LE PRINTEMPS, STATUE EN MARBRE

PAR M. E. GAUDISSARD

(Société des Artistes français.)

l'exécution, les autres conservant à leur œuvre l'allure libre et souple de l'esquisse et cherchant plutôt à en justifier la petitesse par la condensation et la synthèse.

Parmi les premiers, M. Théodore Rivière nous a peut-être donné le chef-d'œuvre du genre avec son groupe de *Mathô et Salammbô*, suivi depuis de mainte création charmante. Mais il ne veut pas qu'on l'enferme dans un domaine pourtant enviable. Sa vieille *Grand'mère* contemplant l'enfant nu qu'elle tient sur ses genoux nous rappelle qu'il est aussi l'auteur de grandes figures largement conçues, comme son groupe des *Deux Douleurs*. La *Source* accroupie et tordant ses cheveux de M. Loysel, le spirituel petit portrait d'homme de M. Greber et ceux de M. Gouveia da Silva, la fine statuette équestre du jeune roi Alphonse XIII par M. Violet, ne le cèdent en rien à des sculptures de dimensions plus ambitieuses. L'autre courant n'est pas moins bien représenté. Ce sont les nerveuses études en bronze ou en plâtre de M. Fix-Masseau, — surtout la femme agenouillée qui se frotte avec son éponge, — les figurines d'un beau mouvement, si vives, si vivantes et si largement construites de M. Dejean, — une jeune femme marchant dans une envolée de jupes et de manteaux, une autre dont le torse dresse, au-dessus des lourdes draperies, sa nudité cambrée, — les caractéristiques rondes bretonnes de M. Carabin, les groupes de modernes Tanagras imaginés par M. Voulot, les *Chats* de M. Steinlen, les deux bronzes minuscules et expressifs de M. Rosalès, les rustiques figurines de M^{me} Poupelet.

II. — DESSINS ET GRAVURES

La section des Dessins, qui comprend aussi des aquarelles, des pastels et des miniatures, fournit plus de quinze cents numéros aux catalogues des deux Sociétés. L'intérêt n'y est pas en proportion du nombre. Il semble que trop d'exposants n'ont préféré à l'huile le pastel ou l'aquarelle qu'en escomptant, à tort ou à raison, une plus grande indulgence du jury. D'autre part, beaucoup d'artistes, que j'ai eu l'occasion de louer pour des envois plus importants ou plus significatifs au département de la peinture, figurent ici avec des œuvres intéressantes, mais qui ne sauraient suggérer que des redites. Tels les excellents portraits de M. et M^{me} Jules Lefebvre, sobrement traités au pastel par M. Baschet, les charmantes études d'enfants de M. Guiguet, les pastels de M. Pointelin, les dessins rehaussés de

lavis de M^{me} Morstadt, la vive notation d'un auditoire de concert par M. Devambez, les larges aquarelles de M. Prunier. Plusieurs, cependant, montrent ici le meilleur de leur effort. M. Lhermitte continue une série connue, mais estimée à sa valeur, qui est grande, dans le fusain où il nous décrit une vieille femme cousant près d'une fenêtre, tandis que, plus loin, une étude de moissonneuse allaitant son enfant signale son retour à l'eau-forte. On doit reconnaître aux dessins de M. Friant un vrai mérite d'art qu'il est permis de contester aujourd'hui à sa peinture. Ses fins portraits à la mine de plomb, hommes ou femmes, parmi lesquels le masque du graveur Waltner est une rare réussite, saisissent par la finesse de l'observation et l'accent de vérité; et il prouve ailleurs que le métier de l'eau-forte n'est pas moins propice à son talent. Le cas de M. Dinet provoque des réflexions semblables. On aimera la spirituelle illustration qu'il composa pour les *Tableaux de la vie arabe* de son ami Sliman ben Ibrahim, et on pensera sans doute que, malgré le savoir et la conscience du peintre, plusieurs de ces expressives vignettes n'ont rien gagné à être reprises dans le format d'un grand tableau. Les paysages de Méditerranée ou de Suisse, lavés à l'aquarelle par M. Zuber, n'ont-ils pas une limpidité et une largeur que les procédés de la peinture à l'huile ne favorisent pas chez lui au même degré? J'en dirai autant de M^{me} Adour, dont le grand pastel vivement coloré, *Marée basse*, plaît par l'entente décorative du paysage animé de figures nues. La *Nature morte* de M. Milcendeau est d'un exécutant raffiné et d'un coloriste original. Le *Chemin de halage* de M. Luigini est une gouache très montée de ton et enlevée avec verve. Une vue automnale du parc de Saint-Cloud par M. Grosjean est un pastel harmonieux et bien construit. Je remarque pour la première fois le nom de M. Saltanoff, dont les pastels d'une belle couleur et d'une heureuse simplification annoncent un talent de paysagiste. Une *Rue de Philadelphie* de M. Campbell Cooper nous séduit par un sentiment très fin de l'atmosphère et de la perspective aérienne.

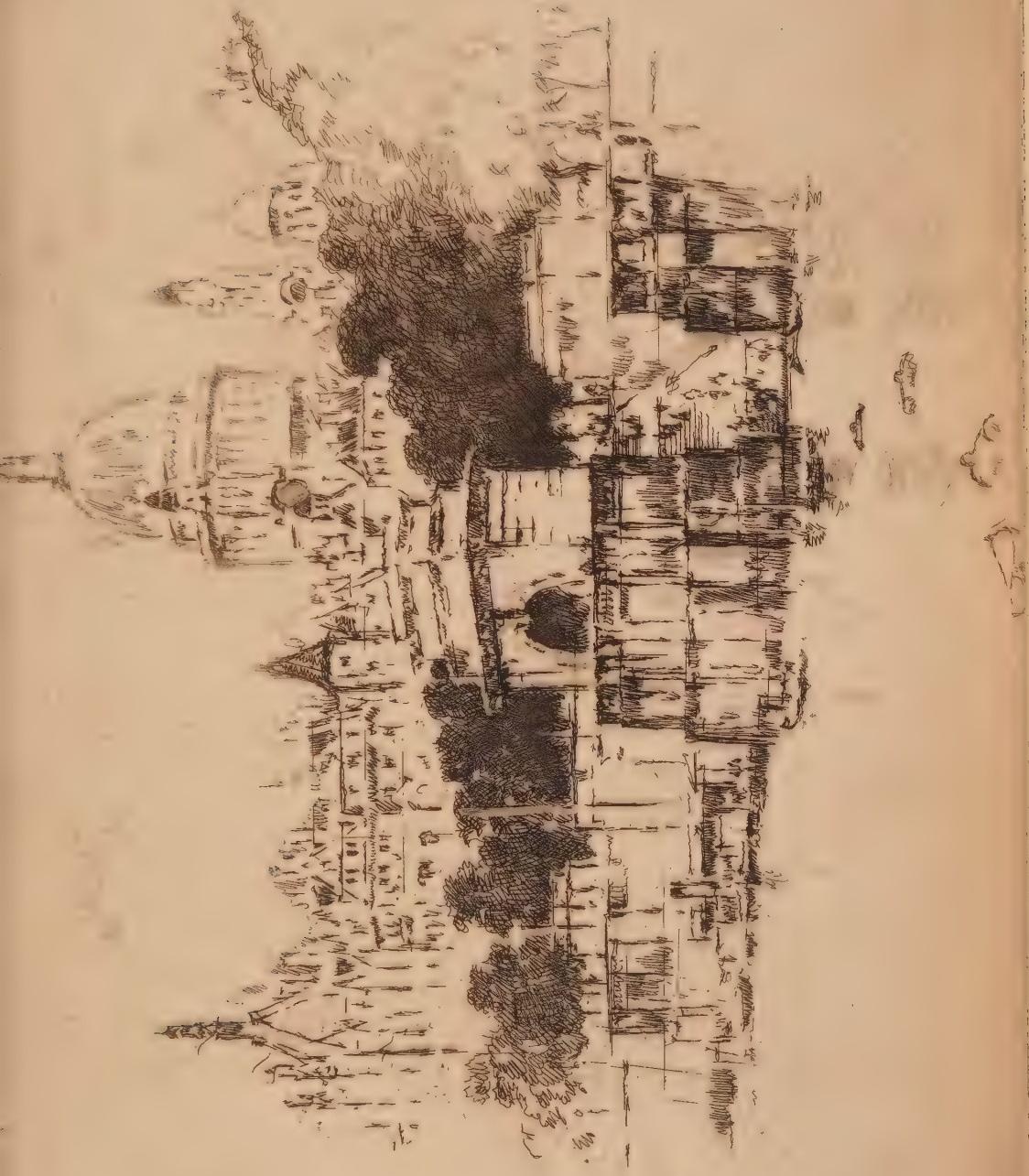
Parmi les dessinateurs de la figure humaine, M. Paul Renouard occupe ici une place privilégiée : une salle entière enferme les dessins où il nous raconte les *Fêtes jubilaires de Belgique* et l'*Exposition de Liège*. Il mérite cette faveur par son esprit mordant et cursif, par l'exceptionnelle agilité de son crayon, habile à noter le pittoresque d'un décor, le mouvement d'une foule, aussi bien qu'à saisir au vol, en quelques traits assurés, le type et la physionomie du passant anonyme ou célèbre. Cela lui suffit et nous suffit aussi.

Mais, après avoir applaudi à ce talent hors pair, nous retournons volontiers vers ceux qui savent nous émouvoir ou nous faire penser. La recherche du caractère et la force contenue du sentiment ennoblissent les quatre beaux dessins de M. Steinlen, études d'hommes et de femmes du pays noir.

Deux charmantes têtes de petites filles dessinées d'un trait précis et sincère par M^{me} Jeanne Simon attirent l'attention sur un talent délicat. M^{me} O'Neill, avec un crayon plus gras et une savoureuse franchise, montre dans son amusant dessin *Mère et Fille* un humour qui l'apparente à M. Léandre. C'est aussi par la verve que valent les croquis de musiciens de M. Hector Dumas. Le portrait d'enfant de M^{me} Breslau, les pastels de M. Ridel et de M. Castaing, les dessins de M. Sabatté, le paysage de M. Noirot, sont des œuvres dont on voudrait spécifier l'intérêt plus à loisir.

La forte et subtile personnalité de M. Louis Legrand s'impose ici comme à la gravure. Six études au pastel et trois eaux-fortes ou pointes sèches sont consacrées à cette vie des danseuses, où il trouve une source inépuisable de mouvements et de lignes. Seules ou en groupes, occupées à leur toilette, nouant les lacets de leurs chaussons ou s'exerçant à la barre, debout ou assises dans les poses bizarres que prennent naturellement ces êtres gracieux et désarticulés, il les observe et les définit par un trait aigu et d'une extraordinaire souplesse, tantôt gras, tantôt de la finesse la plus déliée et toujours souverainement expressif. S'il est partout un dessinateur de race, c'est dans ses eaux-fortes que M. Legrand est le plus coloriste, dans les études de danseuses comme dans son portrait du *Bon Bedeau* ou sa fantaisie *Au bord de la mer*. Il serait curieux d'analyser cet art où une faculté d'observation qui n'est pas indigne d'évoquer le souvenir de M. Degas collabore avec une sorte d'humour qui n'est pas sans affinité avec celui de Rops. Au moins faut-il dire que la beauté d'un métier qui lui appartient en propre fait de M. Legrand, dans ses eaux-fortes, un maître.

Cette section de la gravure est d'ailleurs très vivante. Depuis plusieurs années, nous constatons une heureuse évolution de nos artistes vers l'estampe originale. Ce mouvement nous vint d'Angleterre et fut propagé chez nous par Whistler. Aussi n'est-il pas étonnant que les aquafortistes anglais ou américains conservent dans nos Salons une place du premier rang. A leur tête nous revoyons avec plaisir, dans des œuvres remarquables par la justesse des valeurs et la franchise de la morsure, celui qui est leur illustre doyen



et qui fut le beau-frère et l'ami de Whistler lui-même, M. Seymour Haden. La sûreté du trait et le don du style parent les beaux paysages d'Italie de M. Mac Laughlan : *Pérouse, Les Cyprès, San Luca delle Collini*. M. Pennell, avec ses aériennes lithographies de New-York et ses fines études de Londres, dont la plus heureuse est ici publiée, M^{me} Kemp Delch, MM. Affleck, Gagnon, Fitton, Webster, sont de charmants artistes continuant avec intelligence la tradition whistlérienne. Mais les nôtres ne leur cèdent en rien ni pour la spontanéité de l'imagination ni pour la souplesse de la facture. M. Dauchez montre sa maîtrise reconnue dans ses forts et simples paysages à l'eau-forte, port de pêche où s'alignent des centaines de barques pareilles, embouchure de rivière bretonne, pins tordus par le vent de mer, portrait d'une branche d'arbre qui s'avance sur l'eau. M. Cottet a un métier fait tour à tour de spirituelles égratignures ou de balafrures savoureuses, toujours plein de fantaisie, toujours amoureux du caractère et toujours coloré, même dans celles de ses eaux-fortes qui ne sont pas en couleurs, soit qu'il note de lumineuses impressions de ciel et de mer, soit qu'il évoque par d'autres moyens et avec d'autres effets les motifs de quelques-uns de ses meilleurs tableaux : *Deuil marin, Office du soir, Le Vieux Cheval*. Les études marines ou rustiques de M. Lerolle sont délicates et sensibles. Dans ses eaux-fortes comme dans ses dessins légèrement rehaussés de lavis, *La Morgue, Le Pont-Neuf, L'Estacade, La rue de Rivoli, Saint-Germain-l'Auxerrois*, M. Béjot saisit d'un trait sûr et expressif le pittoresque de Paris. MM. Angerville, Villon, Michl, paysagistes, portraitistes ou humoristes, seraient dignes d'une plus ample citation.

D'autres s'efforcent, non sans succès, de nous rendre le beau métier de la gravure sur bois, si favorable à la recherche du caractère : M. Jacques Beltrand avec ses paysages (bois en couleurs), dont le sentiment et la simplification rappellent certaines peintures de Dulac, et avec l'intelligente interprétation qu'il nous donne, ayant cette fois pour collaborateur son frère Camille, des vignettes charmantes dont M. Maurice Denis illustra la *Vita nuova* de Dante, M. Vibert, M. Roth, M. Paul Colin avec ses paysages curieusement fouillés, M. Dutertre avec ses *Portraits de famille*, M. Amédée Joyau avec ses expressives marines (bois en couleurs), M. Corgialegno dont la *Divette* est une étude franchement simplifiée et colorée.

Grâce à quelques-uns de ceux-là, grâce à d'autres aussi, nous assistons à une renaissance de l'estampe en couleurs. M. Henri

Rivière fut, je crois, l'initiateur et il reste encore la meilleure justification de ce mouvement. Ses quatre lithographies, *Au vent du Noroît*, colorées de teintes plates très simples et toujours harmonieuses, continuent une œuvre digne d'admiration, où il s'est montré vraiment créateur. Il a mis ainsi à la portée de tout le monde une série de tableaux dont la vie rustique et les paysages de nos côtes sont le thème, ennobli par un goût décoratif très sûr et par un sentiment discret de fraternité humaine. Ces lithographies égalent la peinture ; mais elles n'essaient pas de lui emprunter ses moyens. La gravure en couleurs, en effet, ne doit pas singrer la peinture : elle doit toujours garder l'aspect et les procédés de l'estampe. Certains n'ont pas su résister à la tentation, et leur œuvre est caduque. C'est parce qu'ils ont bien compris le pouvoir d'expression et les limites de leur art que nous aimons les eaux-fortes en couleurs de MM. Du Gardier, Cauvy, Lobel-Riche, P.-M. Roy. Paysagiste, M. Roy nous raconte avec simplicité ses impressions de Bruges ou d'Anvers. M. Cauvy montre la même franchise d'arabesque et la même ingéniosité d'arrangement que dans ses peintures. La fine pointe sèche de M. Du Gardier, *Croisière*, est d'un goût parfait. L'eau-forte de M. Lobel-Riche, *Devant la psyché*, est froufroutante et lumineuse. Dans son estampe d'après le *Thomas Carlyle* de Whistler, M. Léon ne montre pas un moindre talent. Mais je lui reproche de s'attaquer à une entreprise irréalisable, qui est le fac-similé *en couleurs* d'une peinture. Cependant je suis loin d'être insensible au charme de la gravure et à l'intelligence de l'interprétation.

Car, si nos sympathies vont d'abord à l'estampe originale, nous ne devons pas contester à la gravure de reproduction sa légitimité ni sa valeur propre. Une telle injustice serait particulièrement choquante dans une publication qui se fait gloire d'avoir encouragé dès ses débuts un grand artiste comme Gaillard et qui reçoit encore une bonne partie de son lustre de mainte gravure exécutée d'après les maîtres. Il faudrait plaindre ceux qui, fascinés par le document photographique, ne verraiient pas la beauté d'une œuvre telle que l'eau-forte où M. Waltner interprète les *Two misses Linley* de Gainsborough, ni ce qu'elle ajoute, pour une plus pénétrante compréhension de l'original, aux renseignements fournis par la meilleure photographie. Il suffit à peine d'en dire autant de l'admirable gravure au burin de M. Sulpis d'après la *Salomé* de Gustave Moreau. Comment, en effet, un véritable artiste, comme ceux-ci, ou comme M. Lopisgich, gravant à l'eau-forte le *Philosophe en méditation* de

Rembrandt, ou M. Laguillermie, interprète du *Portrait de Mme Récamier* par Gérard, ou M. Toupey, traduisant par la lithographie un fameux portrait d'homme attribué à Fouquet, ne rapporteraient-ils pas des découvertes précieuses pour nous de l'intime commerce que leur travail leur valut avec un chef-d'œuvre ? M. Lequeux, aquafortiste respectueux et compréhensif, nous fait voir dans un tableau de Carrière ce que la photographie ne nous donnerait pas. M. Corabœuf, pour mieux assouplir son burin devant le *Bain turc*, se soumet longuement à la discipline d'Ingres, et, jusque dans des portraits dessinés d'après nature, nous rend quelque chose des illustres « mines de plomb » du maître. C'est par cette intelligence du modèle autant que par la remarquable habileté du métier que s'imposent l'eau-forte de M. Jules Jacquet d'après les *Joueurs de boules* de Meissonier, les gravures au burin de M. Mayeur d'après Goya et Bellini. Je voudrais avoir plus de place pour dire le mérite des estampes originales ou des gravures d'interprétation exposées par MM. Brunet-Debaisnes, Coppier, Focillon, aquafortistes, Penat, Jamas, graveurs au burin, Vibert, Vintraut, graveurs sur bois, Laroche, Cazaban, Belleroche, Simoes da Fonseca, lithographes.

III. — ARTS DÉCORATIFS

La consécration des « arts mineurs » qui fut considérée, non sans raison, comme une des meilleures conquêtes de la Société Nationale, est depuis longtemps un fait accompli, admis à la Société rivale et accepté par le public. D'où vient cependant qu'elle n'a pas donné tout ce qu'on pouvait en attendre ? Dans l'esprit de ceux, critiques ou artistes, qui en furent les inspirateurs, ce mouvement avait mission de former en même temps le goût du public et celui des artistes, ou de ceux qu'on appelait autrefois les artisans. L'éducation de ce goût, favorisant un vouloir de beauté dans tous les objets, petits ou grands, qui sont les compagnons ou le décor de notre vie quotidienne, devait peu à peu doter notre temps d'un style qui lui serait propre et qui se manifesterait dans les choses d'utilité comme dans les choses de luxe, dans la parure des êtres comme dans celle de leurs demeures, transformerait le mobilier et l'architecture elle-même. Il ne paraît pas que ces espoirs aient été entièrement exaucés. C'est surtout dans le sens de cette désirable union du beau et de l'utile que les gains sont le moins apparents, et c'est là aussi peut-être qu'ils sont le moins encouragés par le public. Il

n'en est que plus nécessaire de signaler les résultats obtenus par un artiste comme M. Eugène Gaillard, qui, depuis plusieurs années, emploie d'intelligents efforts à créer des types de meubles auxquels le choix des matières, la simplicité logique des lignes et l'ingéniosité de l'agencement, conçu en vue d'une destination pratique, confèrent une véritable beauté. Des recherches parallèles commandent une vive sympathie pour M. Dufrène et pour M. Lucet, aussi bien que pour M. Selmersheim, qui nous présente deux essais de « mobilier populaire » : une chambre à coucher et une salle à manger.

Incontestables, éclatants sont, au contraire, les progrès réalisés dans le domaine de ce qui est fait pour le plaisir des yeux plutôt que pour l'usage. Ici l'œuvre originale et charmante d'Émile Gallé, poète du verre aux profondeurs marines, suffirait dans le passé à légitimer la section des arts décoratifs de nos Salons, comme, dans le présent, l'œuvre non moins novatrice et non moins féconde d'un Lalique, d'un Dammouse, d'un Delaherche. Ces trois noms, auxquels il faudrait ajouter celui de M. Chaplet, absent de nos Salons, symbolisent ce qu'il y a de plus vivant aujourd'hui dans notre art décoratif, le bijou — ou, plus largement, le travail de la matière précieuse — et la céramique. L'avenir, je le crois, leur attribuera dans l'apport artistique de notre temps une part que beaucoup d'entre nous sont loin de soupçonner. D'autres, tels que M. Lucien Gaillard, M. Falize, M. Feuillâtre, M^{me} Cunningham, M. Habert-Dys, M. Rivaud, nous donnent des bijoux ou des objets d'art qui méritent de nous plaire par l'imprévu de leurs formes, la beauté de leurs couleurs et l'heureux emploi des diverses matières ; mais, sans négliger leur invention personnelle ni leur habileté de métier qui sont grandes, n'est-il pas juste de mesurer tout ce qu'ils doivent à M. Lalique ? Celui-ci triomphe aujourd'hui avec des colliers ou des pendants composés de camées sur verre à plusieurs couches, décorés de spirituelles figurines, et avec des miroirs dont la forme losangée s'encadre dans une monture du goût le plus simple et le plus fin. Malgré l'ingéniosité du motif, la grande *Lanterne aux lézards*, à la fois un peu lourde dans son ensemble et grêle dans quelques parties, n'est pas une réussite aussi parfaite. Un ciboire dont le pied sert de banc à une sorte de décaméron monastique, et des peignes dont le décor floral est sculpté dans l'épaisseur changeante des opales complètent l'intérêt de cette princiére vitrine.

Le goût de M. Lucien Gaillard est parfois douteux, et cela se voit dans le choix et l'exécution de ses décors sculptés. Mais il faut

louer sans réserves, pour la beauté des matières et la merveilleuse justesse du travail, son vase de bronze orné de feuillages épineux et de cabochons de malachite, ses simples coffrets carrés, petits ou grands, ses cornets composés de laques et de divers métaux magnifiquement incrustés et patinés.

La vitrine de M. Dammouse et celle de M. Delaherche sont la gloire de la céramique aux Salons de 1906. La beauté de la pâte qui affecte tantôt la transparence du verre le plus fragile, tantôt la profondeur des pierres précieuses, la discréption du décor étroitement incorporé au galbe de l'objet, la richesse et la rareté des teintes obtenues, la variété et l'élégance des formes souvent inspirées de la flore, — corolles évasées ou étranglées, tubes, panses délicatement arrondies, lèvres ourlées ou dentelées, — insinue en nous, devant les porcelaines dures décorées au grand feu, les vases et coupes en émail de M. Dammouse, une admiration nuancée de convoitise.

Les grès de M. Delaherche ont une beauté plus campagnarde et plus robuste, mais non moins rare. Divers par leurs formes comme par leurs dimensions, leurs contours se modèlent volontiers, comme les céramiques des âges primitifs, sur les exemples fournis par la nature potagère et sur les ustensiles traditionnels de la vie rustique, courges pansues, gourdes, cupules, écuelles, bouteilles, terrines; et le potier qui s'impose aujourd'hui la féconde obligation de les tourner lui-même leur conserve une savoureuse et asymétrique spontanéité. Puis son art, escomptant avec angoisse la collaboration du hasard, mais d'un hasard passionnément surveillé, les ennoblit des variations d'une couverte épaisse et brillante, qui cependant n'est jamais vitreuse, où se jouent les diaprures et les mouchetures d'une palette exquise, tandis que ça et là éclatent de larges coulées semblables à des laves volcaniques.



VASE EN PÂTE DE VERRE
PAR M. ALBERT DAMMOUSE
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

Ces deux maîtres ont d'excellents disciples ou des rivaux qui ne sont pas sans honneur. Les grès de MM. Decœur, Bigot, Robalbhen, Ernest Carrière, Moreau-Nélaton, les poteries sableuses de M. Lenoble, les porcelaines danoises à décor cloisonné dues à la collaboration de M^{me} Drewes-Kofoëd et de M. Harold Junel, les émaux, les poteries et les verres de M. Tiffany, contribuent, par des notes personnelles, à la belle tenue de la céramique et des arts connexes.

Le plat en émail exécuté par M. Grandhomme d'après l'*Apparition* de Gustave Moreau est justifié par la perfection dans l'emploi d'une matière qui aurait plu au maître; et les médaillons qui l'entourent sont d'une invention charmante. Ici et là, l'attention est captivée, devant la vitrine de M. Bonvallet, par la belle bouteille en cuivre dont un motif tiré de l'ancolie épouse étroitement la panse, devant celle de M. Édouard Monod, par un vase en argent vierge incrusté d'or ciselé, ailleurs, par la gourde sculptée dans le buis par M. Desbois, par une coupe ou un peigne de corne de M. Hamm, par une heureuse monture d'éventail en nacre de M. Georges Fleury, par une reliure riche, simple et logique de M. Kieffer. Un intérêt inégal s'attache aux envois divers de MM. Baffier, Scheidecker, Gal-lerey, Bocquet pour le travail de l'étain, du cuivre ou de l'argent, de MM. Hirtz, Thesmar, Mangeant, Nocq, Bouvet, Boutet de Monvel pour le travail de l'or, des émaux et des matières précieuses, aux ingénieuses figurines de M^{me} Marie Gautier et de M^{me} Judith Gautier.

Enfin, on constate que, si les Manufactures nationales des Gobelins et de Sèvres ont conservé les meilleures traditions techniques de leur glorieux passé, le choix des cartons pour les tapisseries, et des modèles pour les biscuits, gagnerait à être orienté dans un sens plus moderne, en continuant et en développant l'effort de rajeunissement qui a naguère réhabilité le « vase de Sèvres ».

IV. — ARCHITECTURE

Les architectes occupent des salles dont la solitude est proverbiale. La critique ne se met guère plus en frais pour eux que le public lui-même. Leur art, cependant, est le plus ancien de tous : il est le père de la sculpture comme de la peinture, dont la première destinée fut de concourir à la décoration extérieure ou intérieure de l'édifice, et, autrefois du moins, il fut le produit le plus représentatif d'une civilisation. Quelle que soit la beauté d'une statue comme le *Cheikh-el-beled* ou le *Scribe accroupi*, le temple égyptien

n'est-il pas une expression plus forte et plus complète de la race nilotique? N'en est-il pas de même pour le Parthénon ou la cathédrale de Reims? Aux grandes époques de son histoire, l'architecture est comparable aux épopées où une génération enferme ses rêves et sa philosophie. Il ne faut donc pas trop s'étonner de sa décadence, dans un siècle qui n'a pas la tête épique et dont l'art est plutôt lyrique ou musical. L'architecture a l'avantage de jouer un rôle public et en quelque sorte permanent, de s'adresser à tous les yeux et de former le décor où se meut la vie du plus grand nombre. Il est possible, à la rigueur, quoique cela devienne de plus en plus difficile aujourd'hui, de vivre sans voir ni peinture ni sculpture. On ne peut vivre sans voir de l'architecture. Des arts majeurs, c'est le seul qui concilie le beau et l'utile; bien plus : dont la beauté essentielle soit une parfaite appropriation à l'utile. Plus que la peinture ou la sculpture, l'architecture a encore le privilège de garder une émouvante séduction dans sa vieillesse ou dans sa mort, et d'embellir par ses ruines les plus nobles paysages.

Malheureusement il ne faut rien chercher de tout cela dans les sections d'architecture de nos Salons. Ce qui nous touche, c'est l'édifice réalisé dans le décor habité ou désert pour lequel il fut conçu. Les peintres ou les sculpteurs, s'ils ne peuvent nous montrer en place leurs fresques ou leurs statues, nous présentent du moins l'intégrale matérialisation de leur idée. Moins favorisés, les architectes sont réduits à nous soumettre des plans, des épures, dont la vue est sans joie et dont la lecture est accessible aux seuls spécialistes. Ils ne réussissent à retenir l'attention qu'en faisant plutôt œuvre de constructeurs de mobilier, comme M. Selmersheim, ou de décorateurs, comme M. Paul Courcoux. Du reste, ils rendent au public indifférence pour indifférence. Les vétérans n'exposent pas, ou, s'ils figurent au catalogue, c'est, comme M. Vaudremer, en qualité d'aquarellistes, grâce à cette tradition bizarre qui permet de constituer, au bout des salles d'architecture, une sorte de petit Salon de la peinture à l'eau, comparable dans son ensemble, malgré le talent réel de quelques-uns, au Salon des employés de chemins de fer. Les jeunes vont au Salon comme ils iraient à un examen, afin de conquérir les médailles et le grade de hors concours qui les aideront, croient-ils, dans leur carrière, bien décidés à imiter ensuite l'abstention de leurs ainés. Dès lors, à quoi bon étudier dans le détail des envois d'un caractère aussi exclusivement professionnel? Ils n'exposent pas pour nous, mais pour le jury. M. Godefroy,

ayant obtenu la médaille d'honneur avec sa *Préfecture de la Haute-Vienne*, ne paraîtra sans doute plus devant nous.

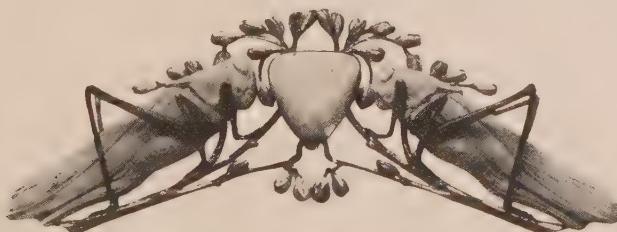
Cependant, la critique ne devrait-elle pas s'intéresser aux plans des monuments nouveaux dont la beauté ou la laideur sera d'une si grande conséquence pour l'aspect de nos villes ? C'est ainsi que l'envoi de M. Coutan, où nous voyons, devant la place de la Concorde, la Seine captée dans une sorte de bassin ovale au-dessus duquel s'étagent les masses gigantesques du *Parlement futur*, nous avertit, avec un air de confiance assez redoutable, que de grands changements menacent un des paysages les plus glorieux de Paris. Mais la plupart des bâtiments qui nous sont destinés échappent au contrôle de la critique. Car on les commande d'ordinaire à des architectes qui, ayant fait leurs preuves, se sont retirés des Salons ; ou, si par hasard ils nous soumettent leurs plans, c'est, comme M. Gosset le fait pour la basilique Sainte-Clotilde de Reims, plusieurs années après que l'édifice a été irrévocablement construit. Quant aux peuples des contrées lointaines, sauront-ils surveiller les projets de nos exposants ? Tels les riverains du Bosphore que visent les vastes constructions imaginées par MM. Boileau, Juette, Len-gyel, Piollenc, pour une *Gare maritime*, tête de ligne des chemins de fer d'Asie Mineure. Il faut signaler toutefois le mouvement qui porte de jeunes architectes vers un emploi social et humain de leur talent : les *Habitations ouvrières* de M. Henry Provensal et de M. Rey sont conçues dans un esprit qui mérite une vive sympathie.

Pour nous, le principal intérêt est ici dans le nombre de plus en plus grand des « relevés » intelligents et consciencieux, exécutés d'après des monuments du passé, en ruines ou menacés de disparition, églises romanes ou gothiques, sculptures, peintures murales. Le « relevé » tend ainsi à remplacer l'ambitieuse « restauration » si en honneur autrefois, tandis que la section d'architecture devient, non sans bénéfice pour elle ni pour nous, une section d'archéologie. M. Yperman continue avec la même intelligence et la même exemplaire fidélité ses travaux au Campo Santo de Pise et au Dôme d'Orvieto ; M. Ventre s'établit tour à tour en Espagne, en Auvergne, en Champagne, et nous donne de belles études d'architecture romane ou gothique ; plus loin encore, M. Le Tourneau va chercher en Macédoine les précieux et presque inaccessibles monuments de l'art byzantin. On ne saurait trop encourager les artistes qui mettent leur savoir, leur compétence professionnelle et leur habileté de dessinateurs ou d'aquarellistes au service d'une cause

si belle et si désintéressée. Sans eux, le public du Salon aurait le droit d'ignorer les architectes, presque autant qu'il se détournerait des mathématiciens, si ces hommes de science imaginaient de nous présenter, diligemment calligraphiées et encadrées, les séries de calculs qui furent les bases de leurs découvertes.

« ...Quant aux erreurs..., la Peinture me les pardonnera, comme à un homme qui, à défaut de connaissances étendues, a l'amour de la Peinture jusque dans les nerfs... » Par ces lignes, qui terminent son *Salon de 1859*, Baudelaire avait la coquetterie de justifier l'humeur capricieuse de sa critique, attentive, passionnée et souvent divinatrice. Tout artiste sincère et consciencieux mérite le respect de la critique; le moindre égard qu'elle lui doive est, dans les plus mauvais cas, le silence. Son rôle n'est pas de morigéner les artistes, de leur montrer leurs fautes ou même de leur dispenser des conseils. Les qualités, si elles sont assez originales et assez fortes pour conférer la vie, sont à la fois ce que les contemporains découvrent le plus malaisément et le seul élément dont la postérité tiendra compte. Les plus grands ont péché contre les règles de banale correction admises par leur époque. Ceux qui ont blâmé ces prétendues fautes, sans voir les insignes beautés dont elles étaient la rançon imposée par l'universelle Némésis, n'obtiennent du juste avenir qu'une notoriété infamante ou ridicule. Notre devoir est de comprendre et de faire comprendre. Or, pour comprendre, il faut aimer. La vraie critique, la seule utile, est la critique laudative. C'est elle qui, parmi les tendances, les efforts et les inquiétudes, nous permet de saluer les preuves réconfortantes de notre vitalité artistique. Le patient lecteur de ces pages n'aura pas de peine à y retrouver les noms des artistes, présents ou absents, dont l'œuvre, accomplie ou commencée, légitime notre confiance ou notre espoir.

PAUL JAMOT



BIJOU, PAR M. RENÉ LALIQUE

(Société des Artistes français.)



DEUX TABLEAUX DE FRANÇOIS GUÉRIN

DANS une notice sur François Guérin¹, où, à propos du portrait de M^{me} de Pompadour (collection du baron Edmond de Rothschild) nous avions réuni les renseignements très succincts que l'on a sur ce peintre, nous signalions, d'après les livrets du Salon, divers tableaux, parmi lesquels un *Concert* et une *Joueuse de dominos*.

Notre regretté directeur, M. Charles Ephrussi, qui s'intéressait beaucoup à François Guérin, eut la bonne fortune de découvrir dans la collection de M^{me} de R... deux petits panneaux qui semblaient répondre à ces titres ; malheureusement, après vérification, ni ce *Concert*, ni cette *Joueuse de dominos* ne peuvent s'identifier avec les croquis de Saint-Aubin (livrets des Salons de 1769 et 1777²).

Il n'en est pas moins vrai que ces deux tableaux sont d'une authenticité non doutée ; outre qu'ils rappellent l'ordonnance et la facture du portrait de M^{me} de Pompadour, ils sont signés.

Le *Concert* est une fort gracieuse composition ; le sujet est agréable, sans révéler une grande originalité. La lumière ambrée qui enveloppe les principaux personnages met en valeur un fond taché d'ombres transparentes. Ce contraste technique se double d'un contraste moral, peut-on dire ; aux élégances mondaines Guérin a

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, t. II, p. 307.

2. Au Cabinet des estampes, Yb, 421 b et 422 a. En 1769 le *Concert*, d'après le croquis de Saint-Aubin, est donné par une harpiste, de même en 1777 ; quant à la *Joueuse de dominos*, elle ne se rapporte pas à notre tableau.

voulut opposer les douceurs de la vie rustique, et, désirant peut-être plaire à Diderot qui ne l'aimait guère, il divise son sujet ; il nous montre d'abord une scène de salon, puis, dans un coin, une scène



LE CONCERT, PAR FRANÇOIS GUÉRIN

(Collection de Mme de R.).

villageoise. Ici, ce sont deux femmes parées de toilettes claires d'un blanc bleuté : l'une joue de la guitare, l'autre tient un rouleau de musique ; — là, c'est une paysanne qui, un bambino sur les genoux, écoute un ménétrier. Grâce au jeu du clair-obscur, grâce aussi à d'heureuses combinaisons de lignes, les deux scènes se fondent sans

se nuire et rappellent les miniatures où, dans le même cadre, on voit souvent plusieurs motifs à la fois.

Il y a même un troisième scenario, mais presque à la cantonade, perdu à gauche dans la pénombre : c'est une femme assise au clavecin qui accompagne, en sourdine, la belle dame à la guitare, tandis qu'un hautboïste inactif tourne les pages. Sur le devant du théâtre — car l'on se croit un peu à la comédie — sont deux enfants : un garçonnet et une fillette qui battent la mesure et dont les habits mettent de très jolies notes rouges et verdâtres dans ce tableau.

L'architecture est assez solennelle, avec cette colonne d'où flotte, comme gonflée par la brise, une draperie d'un ton neutre ; et l'on se sent dans un milieu fashionable, mais artificiel.

La figure la plus importante — celle de la guitariste — n'est pas d'un dessin irréprochable, et l'expression du visage se perd dans des traits un peu gros ; mais la facture du morceau est spirituelle, il y a tout à la fois de la fermeté dans la touche et beaucoup de désinvolture. C'est comme une transition de bon aloi entre la simple esquisse et le fini. Fragonard, plus habilement que Guérin, nous donnera cette impression ; toutefois il est curieux de noter cette ressemblance.

Dans la *Joueuse de dominos* Guérin a tenté un effet d'éclairage à la bougie ; mais rien de heurté, ni de trop factice comme dans certaines toiles de Honthorst ou de Schalken : il s'est contenté d'accentuer le ton chaud qu'il aimait, tout en adoucissant les contours. La scène est bien distribuée, et le sujet est piquant. Autour d'une table sont groupées trois femmes : une vieille à bonnet blanc tout absorbée par le jeu, une jeune dame pimpante, partenaire fort distraite, et, debout entre les joueuses, une servante ; aussi familière que Dorine ou Martine, elle suit attentivement les coups que médite sa maîtresse. Cette partie de dominos est un stratagème emprunté à la comédie, peut-être à quelque pièce à la mode : la gracieuse jeune première, tandis que l'attention de ses gardiennes est distraite, reçoit un billet d'un jeune messager à genoux, messager protégé par les deux enfants de la maison qui sont dans le secret ; ils l'ont fait entrer au moment psychologique et sourient avec malice en voyant que le tour a réussi. Le visage de l'héroïne est des plus mutins, il exprime le triomphe de l'amour et aussi la joie de toutes les Rosines quand elles trompent Bartolo. Ajoutez à cela le charme

de la jeunesse, sa fleur et sa beauté. On pense à cette réplique du *Barbier* : « Figurez-vous la plus jolie petite mignonne, douce, tendre, accorte et fraîche, agaçant l'appétit, pied furtif, taille adroite,



LA JOUEUSE DE DOMINOS, PAR FRANÇOIS GUÉRIN

(Collection de M^{me} de R.).

élancée, bras dodus, bouche rosée, et des mains ! des joues ! des dents ! des yeux ! »

Les accessoires se perdent dans l'ombre; on voit cependant une pendule reposant sur un piédouche, et une porte à plein cintre, sur un ornement de laquelle se lit la signature de l'artiste. Au premier

plan un chat passe et donne une note intime et familière, comme les petits chiens dans le portrait de M^{me} de Pompadour.

Ce tableau est plus complet, plus curieux que le *Concert*; Guérin y fait preuve des mêmes qualités de peintre, mais il y ajoute l'attrait d'une intrigue légèrement contée et mise en scène avec beaucoup de brio.

Il doit exister de par le monde de nombreux tableaux non identifiés de Guérin : leurs dimensions exiguës et l'intérêt anecdotique ont dû les sauver des atteintes du temps. Guérin, en effet, travailla beaucoup ; il avait débuté en 1751, comme professeur adjoint de l'Académie de Saint-Luc, et fut enfin agréé à l'Académie Royale le 31 janvier 1761. Il prit part à tous les Salons de 1761 à 1783, exposant surtout des œuvres commandées par des amateurs, comme M. de Gourgues, M. Buchelay de Salavette, l'abbé de Breteuil, M. Dutartre, l'abbé Pommyer, etc.¹. Il est à souhaiter que le Louvre puisse nous montrer quelque jour au moins un spécimen du talent de François Guérin ; ce peintre a sa place marquée dans l'histoire artistique du XVIII^e siècle, loin de Chardin ou de Fragonard, il est vrai, mais néanmoins il a droit, autant qu'Ollivier², le peintre du prince de Conti, ou le chevalier de Favray, de figurer parmi les *pictores minores*, dans nos archives du vieux palais.

CASIMIR STRYIENSKI

1. Salons de Diderot, *passim*.

2. Sur Ollivier, voir l'article de M. Léonce Bénédite dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1895, t. II, p. 453.





MADAME RÉCAMIER A L'ABBAYE-AUX-BOIS

ET

LE TABLEAU ORIGINAL DE DEJUINNE

Les projets d'élargissement de la rue de Sèvres vont amener la démolition d'une partie de l'Abbaye-aux-Bois. Les vieilles constructions du temps de Louis XIII, dont les murs patinés par le temps, les hautes fenêtres et les toitures élevées, recouvertes de briques moussues, demeurées, sans doute, telles que les Annonciades de Bourges les virent vers 1640 en fondant leur monastère, échapperont peut-être à la pioche; mais les pavillons du XVIII^e siècle en bordure sur la voie publique devront disparaître. Ces pavillons n'offrent, au point de vue artistique, qu'un intérêt restreint. Extérieurs et intérieurs ne conservent rien comme décoration qui les signale spécialement à l'attention des curieux. Il n'en est pas de même des souvenirs historiques et littéraires qu'ils rappellent. Le plus important est celui du séjour de M^{me} Récamier dans la pittoresque Abbaye.

Après avoir été cédée en 1654 aux Cisterciennes de l'Abbaye-aux-Bois du diocèse de Noyon, qui lui donnèrent le nom de leur première résidence, la maison, restée un monastère cloîtré jusqu'à la Révolution, avait servi à cette époque de prison, puis, à la Restauration, était devenue la propriété des chanoinesses de Saint-Augustin, qui l'avaient transformée en maison de retraite pour dames, pensionnat de jeunes filles et couvent de religieuses.

Ce n'était pas tout à fait par humeur mi-mondaine, mi-monastique, qu'à l'imitation de M^{me} de Longueville venant s'établir aux portes de Port-Royal des femmes du monde se retiraient à l'Abbaye-aux-Bois. L'état précaire de fortunes compromises par des hasards divers — les révolutions, le jeu, les coups du sort — nécessitait le plus souvent l'installation modeste dans un certain nombre d'appartements, les uns grands, les autres petits, que les religieuses mettaient à la disposition de ceux que les embarras financiers réduisaient à cette obligation, pas très humiliante d'ailleurs.

C'est dans ces conditions que la jolie M^{me} Récamier vint s'établir à l'Abbaye en octobre 1819. Elle avait été mariée à un vieux et riche banquier qui, longtemps, avait pu fournir aux lourdes dépenses d'une vie luxueuse dans un bel hôtel de la rue d'Anjou-Saint-Honoré où la maîtresse de maison, connue de tout Paris pour sa beauté, et adulée, donnait des fêtes somptueuses. Puis le banquier avait fait des spéculations malheureuses, s'était à peu près ruiné, avait entraîné les biens de sa femme — beaucoup moins riche que lui, d'ailleurs, — dans sa chute, et avait laissé « la belle Juliette », comme on l'appelait, sinon dans la gêne, au moins dans une situation extrêmement réduite. Force avait été de chercher une installation ailleurs. Un petit appartement se trouvant libre à l'Abbaye-aux-Bois, elle l'avait pris : combien différent des splendeurs de la rue d'Anjou ! C'était à peine un logement ! Elle va y demeurer six ou sept ans, continuant, malgré son changement de fortune et l'âge qui vient, — elle a quarante-deux ans, — à exercer sur les plus qualifiés de ses contemporains l'influence irrésistible que l'on sait.

Le livre récent de M. Herriot¹ vient de donner une manière d'actualité à tout ce qui touche cette femme célèbre. Il a remis en lumière le succès continu de la gracieuse maîtresse de maison voyant se suivre chez elle gens du meilleur monde et littérateurs illustres ou connus : Chateaubriand, Sainte-Beuve, Delécluze, Lamartine, Ampère, M^{me} d'Hautpoul, la duchesse d'Abrantès, Delphine Gay, Talma, M^{me} Desbordes-Valmore, les Montmorency, les ducs de La Rochefoucauld et de Noailles, Ballanche, Edgar Quinet, Ozanam, Alexis de Tocqueville. Il a permis de comprendre comment, à défaut d'une intelligence transcendante et même d'un esprit au-dessus de la moyenne, M^{me} Récamier a su grouper et retenir tant d'amis de valeur par son cœur autant que par sa beauté. Il a fait ressortir à son im-

1. Edouard Herriot, *Madame Récamier et ses amis*, d'après de nombreux documents inédits. Paris, Plon, 1904, 2 vol. in-8.

portance la place qu'occupe le salon — ou plutôt la chambre, les amis disaient la cellule — de l'Abbaye-aux-Bois dans le mouvement littéraire du xix^e siècle.

Cette cellule, ou ces deux pièces, — ce sont deux pièces séparées par un couloir obscur, — existent encore pour quelque temps. On peut juger de leur rusticité. Au cas où elles auraient subi des modifications depuis, l'intérêt serait de les connaître telles qu'elles étaient sous la Restauration avec leur décor du temps, leur ameublement, la note particulière donnée par celle qui l'habitait.

Il n'y a pas de doute : l'installation était à peine suffisante pour M^{me} Récamier et la nièce qu'elle avait adoptée, M^{lle} Amélie Cyvoct, laquelle vivait avec elle. « Elle n'est pas très bien logée », disait Brillat-Savarin à un parent de M^{me} Récamier à Lyon, M. Delphin, « mais elle s'en contente. » Écrivant plus tard ses *Souvenirs*, M^{lle} Cyvoct, devenue M^{me} Charles Lenormant, se rappellera sans enthousiasme cet appartement « carrelé, incommode, dont la distribution était fabuleuse ». En entrant dans la première cour de l'Abbaye-aux-Bois sur la rue de Sèvres, à gauche, un escalier tel qu'on les faisait au xviii^e siècle, simple, en bois et tuile, aux murs gris, dénommé aujourd'hui escalier A, montait au troisième étage à ce que M^{me} Récamier appelait « la petite mansarde ». Ce n'était pas tout à fait une mansarde. La hauteur de plafond était raisonnable. La chambre à coucher, — c'était la seule qui comptait, celle où elle recevait, où elle vivait, — donnait par une large fenêtre sur les jardins de l'Abbaye, prolongés des jardins de l'hospice des Petits-Ménages, ce qui donnait une vue étendue permettant d'apercevoir les hauteurs, à deux lieues, de Saint-Cloud. La pièce était claire, gaie, assez spacieuse pour une ermite, si elle ne l'était pas pour de grandes réceptions.

Dans une page curieuse des *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand, l'amoureux fidèle de M^{me} Récamier, dont la passion a rempli la fin de l'existence et qui fut l'hôte assidu d'un intérieur où il était aimé et encensé comme un dieu, a décrit et ce cadre et l'impression produite par la « cellule » de l'Abbaye-aux-Bois, à certaines heures du jour, sous l'influence du soleil couchant, d'une musique douce, de la beauté rayonnante qui lui donnait son charme :

« Un corridor noir séparait deux petites pièces; je prétendais que ce vestibule était éclairé d'un jour doux. La chambre à coucher était ornée d'une bibliothèque, d'une harpe, d'un piano, du portrait de M^{me} de Staël et d'une vue de Coppet au clair de lune; sur les fenêtres étaient des pots de fleurs. Quand, tout essoufflé après

avoir grimpé trois étages, j'entrais dans la cellule, aux approches du soir, j'étais ravi : la plongée des fenêtres était sur le jardin de l'Abbaye, dans la corbeille verdoyante duquel tournoyaient des religieuses et couraient des pensionnaires. La cime d'un acacia arrivait à la hauteur de l'œil. Des clochers pointus coupaient le ciel et l'on apercevait à l'horizon les collines de Sèvres. Le soleil mourant dorait le tableau et entrait par les fenêtres ouvertes. M^{me} Récamier était à son piano ; l'*Angelus* tintait : les sons de la cloche, « qui « semblait pleurer le jour qui se mourait, *il giorno pianger che si muore* » se mêlaient aux derniers accents de l'invocation à la nuit de *Roméo et Juliette* de Steibelt. Quelques oiseaux se venaient coucher dans les jalousettes relevées de la fenêtre ; je rejoignais au loin le silence et la solitude par-dessus le tumulte et le bruit d'une grande cité¹. »

L'acacia existe encore ; les clochers pointus se réduisaient à un, qui était le clocher de la chapelle des Petits-Ménages, aujourd'hui détruit ; les collines de Sèvres sont celles de Montretout. A ces quelques nuances près, le tableau, plein de cette mélancolie d'un amoureux pour qui « tout paysage est un état d'âme », paraît précis comme détails et exact dans ses lignes.

Or, un artiste du temps a peint cet intérieur à peu près tel que Chateaubriand vient de le décrire. Une lithographie assez médiocre d'Aubry-Lecomte, datée de 1827, nous donnait la reproduction de ce tableau en indiquant que l'auteur en était Dejuinne, et que l'œuvre avait été faite en 1826. Mais qu'était devenu l'original de ce tableau ? Nul ne le savait. Un article récent du *Journal des Débats* attirait l'attention sur cette disparition sans aucun doute provisoire. A défaut d'une vente publique permettant de voir passer cette toile et de connaître la collection dans laquelle elle allait trouver asile, le hasard seul pouvait la faire rencontrer chez quelque particulier : c'est ce qui vient de se produire pour l'*Intérieur de M^{me} Récamier à l'Abbaye-aux-Bois* de Dejuinne.

La nièce, adoptée par M^{me} Récamier, M^{lle} Amélie Cyvoct, avait eu pour amie intime M^{me} Delapalme, femme de M. Adolphe Delapalme, notaire de M^{me} Récamier. Devenue M^{me} Lenormant, la nièce de M^{me} Récamier garda des relations affectueuses avec la descendance de son amie ; et c'est au petit-fils par alliance — et successeur — de M. Adolphe Delapalme, M. Édouard Delorme, qu'elle a légué

1. Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, IV, 472, 473.

le tableau en question. Nous devons à la courtoise bienveillance de M. Delorme de pouvoir aujourd'hui le signaler et le faire connaître. En reproduisant la gracieuse image de celle qu'on appelait « l'Ange de l'Abbaye-aux-Bois », l'artiste ne se doutait guère que son œuvre aurait un jour et longtemps comme refuge l'austère cabinet d'un notaire au milieu des dossiers de ventes et de successions ou de codes annotés.

Bien que François-Louis Dejuinne ne soit pas un peintre de talent exceptionnel ni bien connu du public, il a cependant les honneurs des dictionnaires encyclopédiques. C'était un élève de Girodet et de Géricault, qui s'essaya à la peinture historique, à l'allégorie, aux sujets religieux et aux portraits. Nous ne sommes pas sans moyens de le connaître. Le Louvre a de lui une *Famille de Priam pleurant la mort d'Hector*; le musée d'Orléans *Saint Aignan, du haut des murs d'Orléans, voit sa prière exaucée par la fuite de l'armée d'Attila*; le musée de Versailles un certain nombre de toiles, dès ces toiles brossées un peu facilement, comme il en a été tant fait sous Louis-Philippe, afin de garnir les longues galeries du nouveau musée historique : un *Baptême de Clovis*, par exemple, surtout des portraits. Dans plusieurs églises de Paris on trouve encore de ses œuvres ça et là : un *Jésus guérissant les aveugles et les boiteux* à Saint-Vincent-de-Paul; un *Saint Fiacre refusant la couronne d'Écosse*, à Saint-Sulpice; une *Sainte Geneviève* à Notre-Dame-de-Lorette. C'est un peintre de mérite, correct, travailleur, adroit et habile ouvrier. Ses compositions sont sagelement mesurées et équilibrées; le dessin est exact; la peinture un peu froide et pas très colorée, l'ensemble digne, mais sans rien qui révèle la flamme du tempérament véritablement artistique et prime-sautier. Il avait quarante ans lorsqu'il peignit le petit tableau de la chambre de l'Abbaye-aux-Bois et devait vivre encore dix-huit ans : il était dans la maturité de son talent. Beaucoup ne le connaissent que par la reproduction en lithographie de ce tableau. On ignore par qui et dans quelles conditions cette œuvre fut demandée ou s'il l'exécuta spontanément afin d'en faire cadeau à M^{me} Récamier,—car il n'y a pas de doute que la toile a appartenu à M^{me} Récamier,—pas plus qu'on ne sait, au moins par le volumineux livre de M. Herriot, *M^{me} Récamier et ses amis*, s'il a été jamais admis dans l'intimité ou les relations de la « belle Juliette ».

Le petit tableau possédé par M. Delorme est agréable de ton et de composition. Le cadre fait à M^{me} Récamier, centre de l'œuvre, paraît une illustration proprement dite des lignes des *Mémoires d'outre-*

tombe que nous avons citées plus haut. A droite (à gauche dans la lithographie, qui a retourné l'image), sur le mur, le portrait de M^{me} de Staël représentée en Corinne tenant une lyre à la main et déclamant au cap Misène (cette peinture, œuvre de Gérard, à qui elle avait été commandée par le prince Auguste de Prusse, amoureux passionné de M^{me} Récamier et donnée par ce prince à l'amie intime de M^{me} de Staël, a été léguée par M^{me} Récamier au musée de Lyon, où elle est conservée aujourd'hui); — aux pieds du portrait, un piano sur lequel se trouvent des cahiers de musique; le piano est ouvert et une partition s'étale sur le pupitre, peut-être le *Roméo et Juliette* de Steibelt; — devant le piano, une harpe, puis un tabouret, sur lequel est négligemment jeté un châle à fond crème. A gauche, la cheminée en marbre gris, que décorent des vases artistiques; on aperçoit dans la glace qui la surmonte les rideaux réfléchis du lit de M^{me} Récamier, des rideaux de tulle blanc à franges simples drapés à la mode du temps; devant la cheminée, un guéridon en marbre blanc, à pied d'acajou dont la base est triangulaire; cette table supporte un vase contenant un haut bouquet de roses blanches; — ce vase a été donné à M. Delorme en même temps que le tableau de Dejuinne; — une étoffe à fond vert et brodée est posée sur la table; de la cheminée à la muraille, une bibliothèque faisant corps avec le mur, composée de huit tablettes où s'alignent de longues collections reliées en maroquin rouge! Ces collections ont permis à l'artiste de constituer un fond un peu chaud sur lequel va ressortir la silhouette blanche de M^{me} Récamier. Entre la bibliothèque, à côté de laquelle est un petit tableau qui devrait être la vue de Coppet au clair de lune dont parle Chateaubriand, et la peinture de Gérard, une large fenêtre ouverte, garnie d'un grand rideau de tulle blanc, laisse apercevoir exactement ce que décrit l'auteur des *Martyrs*: l'acacia du jardin des sœurs, le clocher pointu des Petits-Ménages, les collines lointaines; cette partie-ci est la moins bonne de la peinture: elle est trop crue de tons, très sèche de lignes, gauche, et visiblement esquissée pour être remarquée, ce qui est une faute. Apparemment que celle ou ceux qui ont commandé le tableau ont voulu que ces détails fussent soigneusement marqués, afin d'en conserver le souvenir auquel ils tenaient.

M^{me} Récamier forme le centre de ce cadre. Elle est étendue sur un canapé à fond rouge brique, dans une pose simple, élégante, souple, tenant un livre ouvert à la main. Nous savons qu'elle était grande, svelte, élancée; l'artiste a un peu idéalisé ce corps gracieux

F. L. Dejamine pinx

MADAME RÉCAMIER DANS SON INTÉRIEUR A L'ABBAYE-AUX-ROIS
(App. à M. Edouard Delorme.)



en l'affinant davantage. Vêtue d'une robe blanche à plis flottants, sa toilette préférée, qu'elle porta longtemps, mais sans sa ceinture bleu ciel, qui l'accompagnait d'ordinaire, et décolletée, l'*« Ange de l'Abbaye »* donne bien l'impression de « cette parfaite harmonie » qui avait frappé Lamartine. S'il est vrai, à ce que disait Prosper Mérimée, qu'elle eût une taille carrée, de vilains pieds et des mains laides, il n'y paraît guère ici. Nous aimons moins la figure ; la bouche est trop petite et disproportionnée, la physionomie sans vie. Seuls les yeux et le regard rappellent la « douceur tendre et compatissante » que décrit Sainte-Beuve, et le « tout ce qu'on peut rêver d'affable, de tendre, de bon, de grâce » observé par M^{me} Desbordes-Valmore. Les artistes d'ailleurs ne paraissent pas être d'accord, sinon sur les lignes générales du visage de M^{me} Récamier, au moins sur ses traits précis. Chinard, Gérard, Cosway, Pulchérie de Valence donnent des personnes assez différentes. Nous préférerions le portrait fait d'elle par Massot de Genève, actuellement chez M. Delphin, à Lyon, et où elle semble vraiment jolie, attirante et exquise. Mais Dejuinne a plutôt voulu faire un tableau d'intérieur qu'un portrait proprement dit.

Cet intérieur aux tons doux, bien fondus, aux couleurs suffisamment opposées est une œuvre intéressante ; les lignes n'en sont pas trop sèches ; la peinture est poussée et assez finie ; c'est d'une intimité gracieuse, rendue avec discrétion et mesure, mais chaude et charmante. On ne pense plus guère à la « cellule », à la « mansarde » aux meubles simples et usés que, dit-on, on trouvait chez M^{me} Récamier. L'effet de lumière tombant sur la robe blanche éclaire joliment le tableau, avec cette réserve que la robe est éclairée au détriment de la figure, restée trop dans l'ombre, ce qui est critiquable, l'ensemble de M^{me} Récamier devant être le sujet et par conséquent mis en lumière d'une façon moins inégale. En somme, sans être d'une valeur d'art transcendante, le tableau de Dejuinne est précieux ; il est curieux pour le souvenir qu'il rappelle, l'intérieur Restauration qu'il représente, le cadre de M^{me} Récamier qu'il nous conserve. Il était utile de le signaler et de le reproduire — puisqu'il n'est pas accessible au public — au moment où la démolition prochaine du vieux couvent ramène l'attention sur la « jolie ermite de l'Abbaye-aux-Bois » et la partie des bâtiments du monastère qu'elle a habitée.

LOUIS BATIFFOL

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES RÉCENTS SUR MENZEL



Cliché F. Bruckmann, Munich.
L'HOMME AU CIGARE
PASTEL PAR MENZEL
(Nationalgalerie, Berlin.)

En perdant Menzel l'an dernier, l'école allemande a vu disparaître son chef incontesté. Non pas chef au sens de conducteur : Menzel, toute sa vie, travailla isolé, en dehors de tout groupement artistique; mais chef au sens de maître souverain, dont l'œuvre et l'exemple ont été si puissants en Allemagne, que tous en sont restés plus ou moins débiteurs ; bloc de granit — tel que l'a symbolisé Max Klinger dans sa gravure *Hommage à Menzel* — sur lequel l'école allemande a pu édifier des constructions moins chimériques et plus durables.

Ce n'est pas que Menzel eût reçu en partage le don suprême qui fait les génies créateurs : la révélation d'une face ignorée de la beauté, la faculté d'évoquer en visions inattendues et impérieuses ; et sa mort n'a fermé aucun de ces horizons mystérieux

que nous faisaient entrevoir, par exemple, un Puvis ou un Gustave Moreau ; mais si le génie n'est qu'une longue patience, alors ce mot ne saurait mieux s'appliquer, après Hokousaï, qu'à ce petit homme « fou de dessin » lui aussi, au masque volontaire et obstiné, qui jusqu'à la dernière minute de sa longue existence ne cessa d'étudier et d'apprendre, sans autre maître que la nature et la vie, de s'intéresser à tous les aspects, même les moindres, du monde extérieur, le scrutant dans tous ses détails, jamais satisfait, tendant sans cesse à une plus grande perfection, et l'atteignant à force d'observation pénétrante, de travail acharné, d'incessant renouvellement.

L'Exposition qui, quelques mois après sa mort, groupa à la Nationalgalerie de Berlin plus de 6 000 toiles, pastels, aquarelles, gouaches, et dessins, et en commémoration de laquelle l'éditeur F. Bruckmann, de Munich, vient de publier un luxueux ouvrage qui (sauf en ce qui concerne les dessins, trop nombreux, mais dont un choix, espérons-le, fera l'objet d'un second volume, car c'est en eux surtout que réside le vrai Menzel) en est comme le catalogue monumental¹, a bien

1. *Adolph von Menzel. Abbildungen seiner Gemälde und Studien auf Grund der von der Königl. Nationalgalerie im Frühjahr 1905 veranstalteten Ausstellung*, unter Mitwirkung von Dr. E. SCHWEDELER-MEYER und Dr. J. KERN herausgegeben von Dr. H. von TSCHUDI. München, F. Bruckmann A.-G., 1906. In-4°, xvi-450 p. av. 661 fig. et 25 planches (100 marks).



Cliché du « Menzel » édité par F. Bruckmann, Munich.

MATIN DE MERCREDI DES CENDRES

Gouache par Menzel (1885)

(Nationalgalerie, Berlin.)

mis en lumière ce labeur énorme, cette recherche passionnée et ce rendu scrupuleux — atteignant, à force de conscience, à la suprême beauté, en dépit du terre à terre des sujets — de la vérité seule, pour elle-même; puis cette extraordinaire faculté de se diversifier qui le montre, comme Dürer, séduit par tout, apte à rendre avec une égale perfection, une aisance qu'on voudrait seulement moins impossible, les sujets les plus divers; cette intelligente souplesse de métier, enfin, qui fait de lui, ô merveille! dans ce milieu berlinois si académique et si gourmé, un peintre si libre et si moderne dès 1845.

Ce modernisme et ce progrès constant, l'ouvrage que nous venons de signaler, où les œuvres — toutes reproduites en excellentes photogravures¹ ou héliogravures, avec une description très complète — sont cataloguées chronologiquement permet de les constater mieux qu'on ne pouvait le faire à l'exposition bê-



Cliché F. Bruckmann, Munich.

SOLDATS MORTS, AQUARELLE PAR MENZEL (1866)

noise, où les envois étaient groupés par noms de possesseurs; et la leçon serait encore plus instructive si l'on n'avait pas cru devoir préseuter séparément les peintures à l'huile et les pastels, gouaches et aquarelles, et rompre ainsi en deux l'enchaînement de ces 686 reproductions qui figurent la plus grande partie des peintures de Menzel, dispersées dans les collections publiques et privées, ou trouvées dans l'atelier de l'artiste à sa mort, et dont plusieurs, par conséquent, étaient jusqu'à ce jour inédites.

Une des premières œuvres, après des portraits et études de peu d'importance, mais déjà remarquables de sincérité, et parmi lesquelles détonnent quelques scènes de genre: *L'Ennemi vient* (1837), *La Toilette* (1838), *Le Conseil de famille* (1838), *Devant le tribunal* (1839), comparables aux plus mauvaises productions françaises ou belges d'alors, et qui seront parmi les rares erreurs de goût de cette longue carrière, est cet extraordinaire *Intérieur ensoleillé*, daté de 1845, appartenant depuis peu à la Nationalgalerie de Berlin, et exposé à Düsseldorf en 1904, dont

1. Cinq d'entre elles illustrent cet article.

nous fûmes un des premiers à signaler l'importance¹, et où Menzel se montre un véritable précurseur. De la même année sont datés une autre excellente étude : *Le Nymphenbad près Cassel*, et un bon portrait, simple et franc, de *Mlle F. Arnold* de l'année suivante, ces deux belles études de plein air : les *Jardins du palais du prince Albrecht* et la *Place avec des maisons en construction et des saules*, acquise tout récemment par la Nationalgalerie ; de 1847, le *Chemin de fer de Berlin à Potsdam*, une autre étude admirable : la *Chambre de l'artiste*, et l'*Intérieur avec la sœur de l'artiste*, d'un effet d'éclairage si justement observé ; puis vient cette page saisissante prise dans la vie nationale populaire, *Les Obsèques des combattants de mars* (1848). La série bien connue des peintures tirées de l'histoire du Grand Frédéric (1849-1858), série où les esquisses, par leur libre jet, leur vie, leur justesse d'indications, sont bien supérieures aux tableaux définitifs, plus figés, — de même que les innombrables études peintes ou dessinées en vue du grand tableau *Le Couronnement de Guillaume I^r à Königsberg*, l'emportent de beaucoup en intérêt sur la composition elle-même, — n'interrompt pas les études prises dans la nature et la vie ambiantes : portraits, académies, notations de mouvements et d'attitudes, études de draperies, scènes de mœurs saisies sur le vif, intérieurs d'églises, paysages, études de nuages, effets d'éclairage (telle l'aquarelle *l'Incendie du cirque Renz*, de 1853), natures mortes (parmi lesquelles l'étonnante *Muraille d'atelier*, de 1852, à laquelle il donnera un pendant vingt ans plus tard), tous les sujets les plus divers, en un mot, traités avec le respect le plus absolu de la vérité, par les moyens les plus dégagés de toutes formules. Mais voici une œuvre capitale, découverte il y a seulement quelques années, et peut-être le chef-d'œuvre de Menzel : le *Souvenir du théâtre du Gymnase*, fruit d'un rapide voyage à l'Exposition de Paris en 1855, et peint avec une telle verve, un accent de vérité si frappant, une si exacte notation des valeurs, qu'on ne croirait jamais à un tableau exécuté de mémoire l'année suivante. Il semble que ce premier séjour à Paris ait révélé Menzel à lui-même, et qu'après avoir respiré notre atmosphère plus subtile, pris contact directement avec l'art de nos novateurs, il en soit revenu plus fortifié et plus émancipé. De fait, le *Théâtre de paysans*, de 1859, est savoureux comme un Courbet ; des notations d'un cortège aux flambeaux aperçu de loin (1858) et d'un incendie la nuit (1863), surtout la gouache *Enfants se baignant dans la Saale* (1865), aussi vibrante de lumière que les plus audacieux Liebermann, sont, dès cette date, des œuvres où se manifestent avec le plus libre et le plus juste accent les recherches de couleur et d'éclairage chères à Menzel ; et voyez l'implacable souci de vérité, l'acuité de dessin de cette tragique étude de soldats morts, prise pendant la guerre de 1866. Un second voyage plus long à Paris, en 1867, confirme Menzel dans cette émancipation et cet affinement de vision et de métier, témoins les toiles célèbres : *Après-midi de dimanche au jardin des Tuilleries*, *Un jour de semaine à Paris*, *Le Restaurant américain à l'Exposition Universelle*, *Prêche en plein air à Kösen* (1868) ; puis la gouache *Sur la bâtie* (1875) ; cette autre, que nous reproduisons, où la hardiesse de la mise en page rivalise avec celle du métier : *Matin de mercredi des Cendres* (1885) observé par l'artiste de la fenêtre de son atelier, et ces innombrables études de vie quotidienne et de labeur humain que résume puissamment cet hymne à la fois si épique

1. *Gazelle des Beaux-Arts*, 1904, t. II, p. 424; reproduit p. 425.

et si vrai, la *Forge* (1875). Et nous n'avons pas encore mentionné ces nombreuses scènes prises dans les salons et à la Cour, merveilles de fine et narquoise observation, inférieures certes aux œuvres précédentes, mais d'un métier pimpant et pétillant; ces charmantes gouaches de l'*Album pour enfants*, où vivent et se meuvent avec un naturel si juste les animaux du Jardin zoologique de Berlin; ces intérieurs d'églises dix-huitième siècle, où le pinceau rivalise de verve étourdissante avec les mille fantaisies du décor rococo... Mais il faut borner cette énumération. Au reste, nous ne prétendons que retracer, dans ses grandes lignes, cette carrière déjà étudiée ici à plusieurs reprises par des écrivains très compétents¹, et



Cliché F. Bruckmann, Munich.

SCENE DE BAL, GOUACHE PAR MENZEL (1867)

montrer en raccourci le spectacle si divers et si captivant offert par le beau livre, de M. H. von Tschudi. Il faut le remercier, ainsi que ses patients collaborateurs, MM. Schwedeler-Meyer et Kern, qui ont rédigé les notices si complètes qui accompagnent ces reproductions, de nous avoir donné un travail aussi instructif. Et il faut souhaiter que cet exemple de piété intelligente, déjà donné chez nous par Moreau-Nélaton pour Corot, se généralise : mieux qu'une statue banale, un tel monument est le plus bel hommage qu'on puisse rendre à un maître.

* * *

Un complément indispensable à cet ouvrage est l'étude très documentée et très pénétrante que, d'autre part, l'éminent directeur de la Nationalgalerie donnait l'an dernier dans le *Jahrbuch* des musées de Berlin (et qui a été éditée

1. Voir les études (accompagnées de nombreuses reproductions d'œuvres de Menzel) de Durany (*Gazette des Beaux-Arts*, 1880, t. I, p. 201, et t. II, p. 105), Jules Laforgue (*ibid.*, 1884, t. II, p. 76), et M. L. Gonse (*ibid.*, 1885, t. I, p. 512, et t. II, p. 429).

à part en un beau volume¹⁾ sur les débuts de Menzel et sa formation artistique. M. H. von Tschudi nous fait assister de façon tangible, si l'on peut dire (et de nombreuses et significatives reproductions en noir ou en couleurs y aident encore) à ce développement, cherchant à démêler — problème toujours si intéressant — les influences diverses qui viennent successivement s'ajouter aux dons propres de l'artiste et orienter ses recherches. Voici d'abord le dessinateur; l'illustrateur, pour lequel les exemples du probe et précis Krüger furent sans doute instructifs; puis le pastelliste et le peintre, qui « découvre la beauté, ou du moins la valeur picturale, du monde qui l'environne et de son époque » et s'affirme rapidement, sinon, comme on l'a écrit parfois, le précurseur de nos impressionnistes, dont il n'eut pas les procédés de travail (ses tableaux de nature étaient exécutés dans l'atelier d'après des notes et des études), du moins un peintre tout à fait moderne par sa liberté, sa franchise, son sens de la lumière, qu'un autre Berlinois, Karl Blechen, avait aussi montré avant lui. Ici est mise pour la première fois en lumière une importante constatation : c'est à Constable que Menzel serait redevable de l'heureuse impulsion sous laquelle il produit successivement l'étonnant *Intérieur* de 1845, les *Jardins du palais du prince Albrecht*, le *Chemin de fer de Berlin à Potsdam*, et autres œuvres similaires; à M. de Tschudi, qui avait soupçonné cette influence, Menzel avoua avoir étudié attentivement une exposition de tableaux du peintre anglais qui eut lieu, vers cette époque, à Berlin, à l'hôtel de Russie. De même, M. H. von Tschudi trouve en Daumier, dont Menzel put voir certaines œuvres à Paris en 1855, l'éducateur nouveau dont procède l'admirable *Souvenir du théâtre du Gymnase*, comme plus tard, en 1867, l'exposition de Manet, où figurait la *Musique aux Tuilleries*, ne dut pas être étrangère à la conception du tableau *Un après-midi au jardin des Tuilleries*.

Un autre chapitre de psychologie artistique est consacré au dernier tableau, resté inachevé, du cycle du Grand Frédéric : *l'Allocution avant la bataille de Leuthen*, de 1855, qu'on vit pour la première fois à l'Exposition de l'an dernier. On avait donné diverses raisons de l'abandon de cette peinture par Menzel; M. H. von Tschudi estime que la seule bonne est l'impuissance que ressentit l'artiste à rendre avec tout le pathétique nécessaire la grandeur de la scène; et M. Meier-Graefe, dans le livre que nous allons étudier ensuite, souscrit à cette opinion.

Une série de quarante-six lettres de Menzel, récemment acquises par la Nationalgalerie de Berlin et adressées, sauf la dernière, de 1836 à 1873, à son ami Karl Heinrich Arnold, de Cassel, qu'il avait connu à Berlin de 1834 à 1836, et chez qui il se retrouvait avec des artistes tels que Schinkel, Rauch, Drake, Magnus, Meyerheim, terminent le volume. Elles offrent assez peu de renseignements biographiques notables et de dissertations esthétiques : à ce dernier point de vue, Menzel s'y montre préoccupé surtout d'exécution solide, de vérité impeccable; mais elles sont intéressantes par leur accent plein de vie, de conviction, et aussi leurs qualités de sentiment et d'humour; elles révèlent une nature vibrante qui n'a guère de ressemblance avec le Menzel rogue et sec qu'on a souvent dépeint, et c'est là encore un apport nouveau dont les admirateurs de Menzel seront reconnaissants à M. de Tschudi.

1. *Aus Menzels jungen Jahren. Bemerkungen zu seinen frühen Arbeiten und Briefe von ihm an einen Jugendfreund*, von Hugo von Tschudi. Berlin, Grote, 1906. In-4, 102 p. av. 43 fig., 12 planches en phototypie, dont 3 en couleurs et un fac-sim. (20 marks).

* * *

Le livre, illustré de vignettes d'après Menzel et édité avec infiniment de goût par l' « Insel-Verlag » de Leipzig, que M. J. Meier-Graefe vient de donner



Cliché F. Bruckmann, Munich.

FORGE A HOFGASTEIN, GOUACHE PAR MENZEL (1879)

(Nationalgalerie, Berlin.)

à son tour sur *Le Jeune Menzel*¹, est, en réalité, une étude d'ensemble sur toute l'évolution de Menzel. Comme dans les autres ouvrages du brillant critique dont le *Cas Bäcklin*² fait depuis deux ans en Allemagne un si joli tapage, il s'agit moins de documentation que de théories esthétiques, présentées avec verve,

1. *Der junge Menzel. Ein Problem der Kunstökonomie Deutschlands*, von Julius MEIER-GRAEFE. Insel-Verlag zu Leipzig, 1906. In-8, 272 p., avec 7 vignettes (6 marks).

2. *Der Fall Bäcklin*. Stuttgart, Jul. Hoffmann, 1905. In-8.

illustrant une thèse fortifiée par d'ingénieuses remarques où l'auteur se rencontre souvent avec M. H. von Tschudi.

Il examine successivement l'illustrateur, qu'il loue sans réserves¹; le dessinateur, dont il a bien défini le caractère appliqué, sérieux et tendu à l'extrême, pour qui le dessin est comme un exercice continual, accompli par conscience plus qu'avec plaisir; le peintre, dont il critique vertement les scènes de genre banales que nous avons dites, mais pour louer d'autant plus vivement la subite et heureuse transformation accomplie vers 1845 avec les toiles que l'on sait, sous l'influence probable de Constable. Le voyage à Paris en 1855 et le *Théâtre du Gymnase* lui ont inspiré de très belles pages : cette mémorable peinture lui semble, vis-à-vis de la délicate et délicieuse mélodie qu'est l'*Intérieur de 1845*, « une sonate aux accords plus pleins, à la riche instrumentation », et aucune autre toile ne lui semble, plus que celle-là, concrétiser l'originalité de Menzel. Quel succès, remarque-t-il, si celui-ci l'eût exposée à Paris! « Les anciens, Delacroix, Corot, Decamps, l'auraient congratulé, mais surtout Daumier, qui avait traité une semblable scène, parente comme dramatique de Michel-Ange, mais parente de Menzel au point de vue de l'œil et de la sensibilité, Daumier, fils de la même époque et du même avenir. » Le voilà en route vers l'affranchissement moderne ; mais revenu en Allemagne, privé de l'impulsion bienfaisante de Paris, il se remet au cycle de Frédéric, dont seules les esquisses trahissent le vrai peintre un moment apparu, et dont le dernier tableau l'*Allocation avant la bataille de Leuthen*, est le meilleur, justement parce qu'il est inachevé et en acquiert une grandeur et un pathétique que, terminé, il aurait sans doute perdus. Le *Couronnement de Guillaume I^r* suivit, et exigea — ce dont on s'aperçoit — quatre années. Menzel était redevenu pour jamais Berlinois.

Il faut, pour retrouver le jeune Menzel, considérer les gouaches du *Kinder-album* et surtout, au goût de M. Meier-Graefe, les nombreuses études d'armures à l'aquarelle exécutées en 1866. Même les tableaux rapportés de Paris en 1867, même le *Départ de Guillaume pour l'armée, le Souper après le bal*, ne lui paraissent que des échos de son ancienne maîtrise ; il ne trouve pas dans la *Forge* l'accent neuf et particulier qui fait des travailleurs de Millet et de Constantin Meunier des types originaux ; et la décadence s'accentue avec les tableaux des trente dernières années : le *Marché de Vérone*, les scènes prises en Tyrol, à Kissingen, etc. Un dernier chapitre sur « le Génie et l'Application » termine le livre et confirme ce que nous disions au début de cet article : c'est de labeur obstiné, d'intelligence et de conscience qu'est surtout faite la valeur de Menzel. Il n'en reste pas moins que l'école allemande tout entière — et la jeune comme l'ancienne — doit lui garder reconnaissance de la forte leçon qu'il lui a donnée, des acquisitions nouvelles qu'il lui a apportées.

AUGUSTE MARGUILLIER

1. L'éditeur Voigtländer, de Leipzig, vient de publier en plaquette, avec une préface de M. Otto HACH, un choix des célèbres illustrations de Menzel pour l'*Histoire du Grand Frédéric* de Kugler (in-4, 24 p.; 75 pfennigs).

L'Imprimeur-gérant : LÉON MAILLARD.



REMBRANDT

IMITATEUR

DE CLAUS SLUTER ET DE JEAN VAN EYCK

On a beaucoup parlé des emprunts qui se rencontrent dans l'œuvre de Rembrandt. Plusieurs historiens, et parmi eux les plus éminents biographes du maître, ont été attirés par cet intéressant problème : quelles œuvres ont pu contribuer à féconder l'esprit d'un Rembrandt ? Toutefois, — quoique chacune des adaptations faites par Rembrandt ait un intérêt de curiosité ou d'imprévu — il faut remarquer que beaucoup de ces emprunts ne sont pour ainsi dire que des incidents isolés, sans rapport avec l'évolution de l'artiste, dus au seul hasard de la rencontre de telle ou telle forme, de certaine tournure ou de quelque geste insolite qui frappaient son imagination.

Il me semble avoir trouvé quelques-unes de ces influences, dont une surtout, beaucoup plus importante et plus profonde que les autres, est d'un grand intérêt et tout à fait inattendue ; dès le commencement de sa carrière à Amsterdam, elle prévaudra jusqu'à la fin de sa vie ; parmi les influences qui ont imprimé une certaine direction au développement de son art, celle-là seule a obtenu son adhésion définitive. Des multiples exemples d'emprunts qu'elle suscita, citons-en provisoirement un qui est à la fois simple et péremptoire.

Dans l'eau-forte de 1648, le *Mariage de Jason et Créuse*, nous apercevons, au milieu de la nef de l'église protestante qui figure le temple de Junon, le vieux roi Créon, entouré de sa suite et orné des

insignes du pouvoir. Ses deux mains tiennent un sceptre, ou plutôt un bâton de commandement, d'une manière tellement spéciale qu'elle nous rappelle soudain l'unique exemple de ce geste curieux : le geste, identique jusque dans les détails des mains et des doigts, d'une des dix statuettes dues à Jacques de Gérines qui sont l'ornement le plus précieux du Musée Néerlandais d'Amsterdam.

Ces statuettes, M.-J. Six, mon éminent compatriote, a réussi à les identifier, ici même¹, à l'aide des gravures en contre-partie de Montfaucon² représentant les figurines du tombeau disparu de Louis de Male, qui se trouvait à Lille. Très probablement affectées par Philippe le Bon à l'ancien Hôtel de ville d'Amsterdam, elles passèrent (peut-être après les troubles causés par les iconoclastes en 1566) dans des mains privées, jusqu'à ce qu'elles fussent rachetées en 1681 par la municipalité d'Amsterdam, évidemment à cause de leur valeur historique (on les prenait, en effet, pour des comtes et des comtesses de la Hollande), moyennant une rente via-
gère de 150 florins, somme très élevée pour le temps.

Rembrandt a connu ces statuettes et les a ardemment admirées. Avant de dire l'usage tout à fait extraordinaire qu'il en a fait, examinons les figurines mêmes et tâchons de découvrir ce que le maître y put trouver.

Ces dix statuettes furent exécutées, à en juger d'après leur style, environ vers 1430, moment où l'art flamand touche à son apogée, où Jean van Eyck se prépare à achever le *Retable de l'Agneau*. Elles ne présentent que très peu de rapports avec la sculpture tourmentée de Dijon, avec les rudes et grandioses créations du Hollandais Claus Sluter, mais offrent au contraire une complète affinité avec la peinture de leur époque ; elles sont issues du même sentiment esthétique que les *Juges Intègres* et les *Chevaliers du Christ* du retable de Gand. M. J. Six le dit d'ailleurs expressément à la fin de son étude : c'est le style des Van Eyck. Il compare l'*Arnolfini* de Londres avec nos statuettes : « Ce sont les mêmes modes, les mêmes poses, le même sentiment ». Évidemment, *Guillaume VI de Bavière* ressemble fortement à *Arnolfini*, et sa fiancée, *Jeanne de Chenany*, pourrait être la sœur de *Jacqueline de Bavière* ou de *Marie de Bourgogne*. Si Rembrandt aimait ces délicates figurines, ce fut surtout à cause de leur beauté. La diversité bizarre des costumes, les formes des coiffes ingénieusement variées, devaient être éga-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1896, t. I, p. 388.

2. *Monumens de la Monarchie Françoise*, t. III.

lement d'un puissant attrait sur lui, et peut-être se sentait-il porté aussi vers elles par quelque sentiment patriotique. D'ailleurs, qui pourrait résister au charme si pénétrant de ces figurines, à la tendresse de sentiment qu'expriment telle inclinaison, tel redressement de tête et que soulignent les gestes des mains? Elles semblent vivre, presque toutes, sous l'influence d'une même pieuse émotion. Leurs expressions sont tellement simples, tellement réduites à l'essentiel, tellement personnelles, que l'on pourrait mettre sous chacune d'elles un nom caractéristique.

Elles y invitent presque. La *Duchesse de Bedford* nous semble l'Innocence même; *Jacqueline de Bavière*, la Pudeur; quelle touchante Commisération exprime le *Duc de Nevers*, et surtout, quelle Humilité dans l'attitude de *Marie de Bourgogne*, la fille de Jean sans Peur!

D'un seul coup d'œil nous pouvons identifier les autres Vertus : la Tempérance est merveilleusement figurée par la *Duchesse de Savoie*; la Patience ne peut pas être autre que la prétendue *Reine de Naples et de Sicile*; l'Énergie, enfin, revient de droit à *Guillaume de Bavière*, avec son bâton de commandement. Sans étalage de science superflue et pédante, sans surcharge d'emblèmes explicatifs ou de phylactères, l'artiste a si parfaitement incarné ces abstractions vagues que cinq siècles après il nous force encore de prononcer les seuls mots qui définissent leur état d'âme. Qu'on les compare un peu aux quatre allégories (Prudence, Force, etc.) qui figurèrent presque un siècle plus tard aux coins du célèbre tombeau de François II et de Marguerite de Foix, à la cathédrale de Nantes. Il n'y a là que des compas, des freins, des miroirs, des horloges, des serpents, tout un appareil vain d'attributs pour suggérer péniblement à l'esprit ce que les poses seules et les gestes de nos figurines d'Amsterdam révèlent à l'âme.

Mais une objection sérieuse se présente : hors des sept indubiables *Vertus*, il nous reste encore à expliquer trois autres statuettes; ce sont d'abord *Charlemagne* (ou *Louis de Bavière*), *Philippe le Bon* et *Jean de Clèves*. Éliminons d'abord la dernière statuette; elle nous paraît, quoiqu'elle soit sans doute de la même époque, d'une gaucherie extrême, sans style ni expression. On ne peut comprendre comment elle a pu s'égarer parmi ses sœurs si parfaites. Aussi Rembrandt l'a condamnée : toutes les autres figurines, il les a, comme nous le verrons; imitées à maintes reprises celle-là, il l'a, autant dire, soigneusement écartée.

Restent le Duc et le chef du Saint-Empire Romain. Remarquons d'abord que l'identité de Philippe est complètement hors de doute : ses traits secs et hautains sont trop connus, pour que l'on puisse s'y tromper. L'Empereur, au contraire, est tout impersonnel ; si impersonnel qu'il pourrait figurer l'Empire même, la dignité impériale.

A les voir à côté l'une de l'autre, ces deux statuettes semblent former un tout inséparable. Chacune d'elles exige la présence de l'autre ; celle du Duc doit se placer à gauche, celle de l'Empereur à droite du spectateur ; leurs lignes principales correspondent, se répondent presque ; évidemment, un lien quelconque, et que l'artiste a voulu souligner doit attacher ces deux personnages. Point n'est besoin de chercher longtemps : l'Empereur fut le suzerain de Philippe de Bourgogne ; parmi les États bourguignons qui relevaient du Saint-Empire, la Hollande venait au premier rang. Et cette remarque nous fournit la date des deux statuettes ; ce fut seulement en 1433 qu'il y eut un intérêt politique à ce que Philippe se fit représenter à l'Hôtel de ville d'Amsterdam à côté du chef du Saint-Empire : à cette date il devenait le souverain de la Hollande, dont il détenait déjà la régence depuis 1428. Ce groupe que nous pourrions intituler : *l'Investiture de Philippe de Bourgogne comme comte de Hollandé*, fut donc comme la consécration publique de ses nouveaux pouvoirs¹.

Nous voilà donc en face de deux groupes distincts : *L'Investiture* et les *Sept Vertus*², celles-ci destinées, sans aucun doute, à orner un tombeau, celle-là à être exposée dans un endroit public. Ainsi s'explique déjà en partie la grande différence de style existant entre les deux groupes.

Tandis que l'on trouve, comme nous le verrons, des analogies très évidentes entre chacune des *Vertus* et l'œuvre de Jean van Eyck, il est très difficile de rencontrer dans celle-ci quelque per-

1. Quelle admirable caractéristique de Philippe contient la statuette d'Amsterdam ! C'est bien Philippe « l'Asseuré » comme l'appelaient les gens de son temps. Sa pose est affirmative, tranchante. Quelle ampleur princière, quel faste, quel orgueil ! Devant lui, l'Empereur semble s'effacer ; la pose de celui-ci est hésitante, pleine de déférence. Si Philippe savait bien payer ses artistes, les artistes savaient le flatter, comme jamais autre prince ne le fut.

2. L'espace me manque pour expliquer la présence de la dixième statuette et pour reconstituer l'histoire — d'ailleurs très simple — de leur transformation en princesses et en princes. Je réserve aussi pour plus tard d'expliquer pourquoi Philippe est représenté en habit ducal et non en comte ; j'exposerai en même temps pourquoi *l'Investiture* a été exécutée dans les mêmes dimensions et la même matière que les *Sept Vertus*.

sonnage qui ressemble à *Philippe* ou à *l'Empereur*. A la rigueur, on pourrait les approcher du *Calvaire* de Berlin, très probablement œuvre de Hubert, ou des deux personnages appelés *Platon* et *Dante* dans la partie gauche de l'*Adoration de l'Agneau*, une des parties les plus archaïques du retable.

On a comparé les costumes de ces personnages aux sculptures de Dijon. Or, ce sont précisément les draperies et les poses de l'*Investi-*



L'INVESTITURE DE PHILIPPE LE BON COMME SOUVERAIN DE HOLLANDE
STATUETTES EN BRONZE FONDUES PAR JACQUES DE GÉRINES

(Musée Néerlandais, Amsterdam.)

ture qui proclament Dijon et les principes de Claus Sluter. C'est bien l'esprit dramatique, les poses un peu théâtrales, l'art puissant du grand Hollandais. Ce sont aussi les manteaux d'une extrême ampleur, le jet logique et magistral des draperies dont les plis principaux semblent modelés d'un seul et simple coup d'ébauchoir et qui, plus qu'elles ne l'habillent, soutiennent en quelque sorte la personne, soulignent sa pose ou accentuent son mouvement. C'est, enfin la cascade des plis dijonnais qui, calmes sur les épaules, bouillonnent de préférence sur les bras et ondulent autour des pieds.

Tout cela dérive de Sluter. Remarquons encore dans l'*Investiture* le même dédain des détails, et l'énergie toute sculpturale, quoique celle-ci soit sensiblement adoucie par l'exécution en cuivre. Nous touchons là précisément à une différence fondamentale entre les deux groupes. Les *Sept Vertus* ont été destinées, dans l'esprit de celui qui les conçut, à une exécution *en bronze* : divers détails, la forme

des coiffures, les gestes, le prouvent nettement. Le groupe de l'*Investiture*, au contraire, a été conçu pour être exécuté *en pierre*, comme le démontrent non seulement tout le caractère, mais aussi certains détails des statuettes, par exemple, la couronne de l'Empereur.

Tout cela est bien propre à nous faire réfléchir. D'après certains détails techniques, les deux groupes ont été certainement exécutés par la même main et vers le même temps ; mais leur style est complètement opposé, leur esprit en contradiction totale. Dès lors, la personne de Jacques de Gérines s'efface. Il est psychologiquement impossible de posséder à la fois l'esprit d'un Claus Sluter et celui d'un Jean van Eyck, de réunir l'idéalisme, l'accent grandiose du premier au réalisme fin et pénétrant du second. Jacques de Gérines redevient le simple « batteur de cuivre » qu'il fut et qui n'apporta à ces statuettes que la perfection de son métier ; il ne fut évidemment que la « *mánuis ministra*s ».



L'INNOCENCE, STATUETTE EN BRONZE
FONDUE PAR JACQUES DE GÉRINES

(Musée Néerlandais, Amsterdam.)

teur de cuivre » qu'il fut et qui n'apporta à ces statuettes que la perfection de son métier ; il ne fut évidemment que la « *mánuis ministra*s ».

Quels furent les artistes qui lui procurèrent les « modèles » à reproduire ?

Pour le groupe de l'*Investiture*, ce dut être un insigne artiste, issu de l'école de Dijon, imbu de l'esprit et des principes de Claus Sluter. Vu la date de l'œuvre, un nom surtout se présente : Claes van de Werve, l'héritier spirituel du grand Hollandais. Surtout l'*Empereur* offre de frappantes analogies avec un des meilleurs

« deuillants » de Dijon, souvent attribué à van de Werve. Mais son œuvre, encore trop peu circonscrite, nous conseille une certaine réserve ; contentons-nous de relever dans l'*Investiture* les principes de l'art du grand Claus, interprétés par un de ses meilleurs élèves.

Pour les *Sept Vertus*, nous pouvons être autrement affirmatifs ; ces figurines, il n'y a qu'une seule personne qui ait pu les concevoir et qui en ait conçu de pareilles : Jean van Eyck. On les retrouve d'ailleurs dans son œuvre : l'*Innocence* est tout à fait la même que la statuette de la *Vierge* peinte sur un des volets extérieurs de l'autel portatif de Dresde ; même pose, même relèvement de la tête, même geste (comparez dans Montfaucon), même disposition des plis, même âge, même personnage, même forme du piédestal, surtout même expression. La *Tempérance* est tout à fait l'étrange personnage qui se voit dans le *Calvaire* de l'Ermitage et qui contemple, avec un calme déconcertant, les angoisses de la Vierge et le désespoir de la Madeleine ; même pose, même coiffure, même costume, mêmes lignes générales, expression analogue. L'*Énergie* a des ressemblances avec *Baudouin le Bègue*, de Berlin, et surtout avec l'*Arnolfini* de Londres, qui date d'ailleurs de l'année suivante (la pose des mains est en sens inverse) et qui montre la même expression, la même moue légèrement sournoise et volontaire. La *Pudeur* est la même figure que la *Jeanne de Chenany* du tableau de Londres, vue en sens inverse ; même pose, même inclinaison de la tête, même dessin de la main, même disposition de la traîne, mêmes plis de la robe, même expression. Pour les autres *Vertus* je pourrais encore alléguer d'autres analogies ; mais l'espace me manque.



VIERGE DE L'ANNONCIATION
REVERS PEINT D'UN VOLET
DE RETABLE

PAR JEAN VAN EYCK

(Musée de Dresde.)

Ces statuettes réclament impérieusement leur place dans l'œuvre de van Eyck ; même si nous n'avions pas d'indication de date, leur style nous forcerait à les placer entre 1432 et 1434, c'est-à-dire entre l'achèvement du *Retable de l'Agneau*, dont elles dérivent, et le *Portrait d'Arnolfini et de sa fiancée*, qu'elles ont influencé ou peut-être déterminé. D'ailleurs nous savons que précisément en 1433 Jean van Eyck travaillait pour le duc.

Une seule objection pourrait être formulée : on a reproché à Jean van Eyck l'absence de sens mystique, et voilà que je viens de découvrir en lui le plus subtil symboliste. Mais ne trouverait-on pas dans son œuvre des analogies avec les statuettes qui nous occupent ? D'abord, celui qui acheva le *Retable de l'Agneau* ne pouvait être que très versé dans les dogmes et les symboles de la religion chrétienne ; puis, a-t-on jamais remarqué que la *Sainte Barbe* du musée d'Anvers est la plus heureuse représentation de la Vie active et de la Vie contemplative ?

La Hollande, jusqu'ici indûment privée d'une œuvre de Jean van Eyck, peut maintenant admirer chez elle un des meilleurs et des plus harmonieux efforts du grand maître réaliste et mystique et, en même temps, un glorieux résumé de tout son art.

Voilà donc Jean van Eyck statuaire. Évidemment Hubert le fut également : leurs figures peintes auraient pu le faire soupçonner. D'ailleurs, l'épitaphe de Jean van Eyck, très probablement composée en 1442, semble curieusement insister sur ses qualités de statuaire : après la comparaison conventionnelle avec Phidias et Apelles, elle le met de pair avec Polyclète : « *Arte illi inferior ac Pollicetus erat.* »

* * *

Arrivons maintenant à l'influence que les statuettes ont pu exercer sur l'art de Rembrandt.

Il est presque impossible d'énumérer tous les détails, les gestes, les coiffures que Rembrandt leur a empruntés. Je citerai seulement les adaptations qui montrent comment Rembrandt a compris le caractère de l'*Investiture*, et combien il a mis à profit les sublimes expressions chrétiennes que lui offraient les *Sept Vertus*.

Il est significatif pour l'histoire de son développement de voir les statuettes de l'*Investiture* venir d'abord en première ligne jusqu'en 1642 ; après cette date, ce sont presque exclusivement les *Sept Vertus* qui l'inspirent. Les tendances de Rembrandt vers l'art

baroque, qui se prolongent jusqu'en 1642, ont toujours été attribuées à des influences italiennes. On a trop oublié que l'art néerlandais, sous l'augure de Claus Sluter, avait déjà passé une fois par une période d'art baroque; nous verrons pour quelle grande part le baroque de Rembrandt dépend de celui du « souverain tailleur d'images ^{1.} »

Dans l'*Investiture*, c'est surtout Philippe de Bourgogne qui a frappé l'imagination de Rembrandt. Ce fut probablement la mutilation même de ce groupe qui donnait tant d'élan à sa fantaisie et lui fit si souvent varier la pose des deux personnages.

Commençons par Philippe de Bourgogne ^{2.} Rembrandt le prend exclusivement pour la figure qui doit dominer une composition, ou qui doit convier une idée de despotisme ou de somptuosité ou d'apparat. Pour la première fois, ses lignes générales se retrouvent dans le gigantesque *Oriental* de M. Mc Twombly de 1632, avec son expression de despote et son accoutrement d'une somptuosité barbare. Philippe, qui a l'air de descendre d'un trône, a déterminé les formes (ici inversées) du charmant *Jeune homme* de la collection du comte de Pourtalès à Paris : il se lève de sa chaise et va vers le spectateur, la main tendue.

Mais la plus brillante application au portrait, et en même temps la plus évidente, se voit dans l'étonnant *Martin Daey* de la collection Gustave de Rothschild (1634) ^{3.} Le *Philippe de Bourgogne* a inspiré cette allure théâtrale de bravoure qui va si bien à ce personnage mondain, mi-fat, mi-aventurier.

Dans l'eau-forte de 1637, Philippe se métamorphose en Abraham qui congédie Agar et Ismaël.

Très probablement, en 1641 le duc prête son prestige au courtisan déchu, au pâle Aman, qui, dans l'eau-forte *Le Triomphe de*

1. Cf. Fierens-Gevaert, *La Renaissance Septentrionale et les premiers maîtres des Flandres*. Bruxelles, 1906, in-8°, p. 69.

2. Rembrandt avait deux manières d'emprunter : ou bien il copiait directement d'après le tableau ou l'objet d'art : dans ce cas, il reproduisait son modèle très souvent en sens inverse, habitude qu'il avait contractée comme graveur ; ou bien il faisait prendre à un de ses familiers la pose ou le geste qui lui avait plu et il le peignait ainsi d'après nature.

Pour pouvoir imiter si souvent des statues qui ne furent très probablement jamais en sa possession, il faut qu'il les ait ou moulées — nous savons qu'il prenait un certain plaisir dans le moulage — ou qu'il les ait dessinées très soigneusement. On rencontre précisément dans son inventaire : « un petit livre rempli de statues dessinées par Rembrandt d'après nature. »

3. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1879, t. I, p. 50.

Mardochée, doit aller au-devant de son rival et proclamer d'un ample geste les honneurs conférés au juif Mardochée.

Quand Rembrandt arrête la disposition principale de la *Pièce aux cent florins* vers 1644, c'est encore le souvenir du *Philippe* qui aide le Christ à surgir de cet ensemble hétéroclite.

Vient enfin, en 1642, l'application la plus parfaite et la plus saisissante. Qui aurait soupçonné que dans l'allure magistrale de Banning Cocq et dans son geste pathétique qui domine toute la *Ronde de Nuit* se cachait la magnificence princière de Philippe « l'Asseuré » ? Curieuse logique du hasard qui à ces magistrats, véritables successeurs des comtes de Hollande, prêtait la pose même du seigneur de Bourgogne, fixée naguère à l'Hôtel de ville d'Amsterdam !

Ce fut seulement en 1658 que Rembrandt revint encore une fois à la statuette de Philippe, en une composition significative : le hautain portrait de lui-même que possède lord Ilchester. C'était pendant les tristes années de son insolvabilité, où toute son existence menaçait de s'écrouler, qu'il lui plut de se peindre sous la figure de la certitude, de l'Orgueil lui-même, à l'imitation de la pose magnifique du duc.

L'Empereur se rencontre moins souvent. Rembrandt l'a employé pour symboliser l'étonnement. Il pose d'abord le saint Thomas stupéfait devant l'apparition du Christ, dans l'*Incrédulité de saint Thomas* de 1634, à l'Ermitage.

Plus tard Rembrandt a compris que l'étonnement de la statuette se double d'une expression de déférence, et il la fait figurer dans l'*Adoration des Mages* de Buckingham Palace. Sortant du cortège fabuleux où chuchote tant de mystère, il s'étonne devant l'indigence de l'Enfant-Dieu nouveau-né ; mais son geste indique aussi l'adoration.

Arrivons maintenant aux *Vertus*. Inaugurons notre démonstration par l'*Humilité*. La statuette est le portrait, pris sur le vif, d'une bonne bourgeoise flamande. Nous la connaissons déjà depuis longtemps : c'est la femme même de Jean van Eyck, nous pouvons l'affirmer sans la moindre hésitation, après une simple comparaison avec le portrait de Bruges. Son âge, vingt-six ans en 1433, s'accorde merveilleusement avec l'âge apparent de la statuette. Est-il possible qu'on ait pu la prendre pour une princesse ! Quelle soumission, quelle obéissance, dans sa pose et dans sa figure ! Son dos semble se courber sous un joug invisible ; son attitude exprime une attente, une vague crainte. Elle devient pour Rembrandt cette mère immobile qui au chevet d'un patriarche mourant recueille de toute son

âme tressaillante les bénédictions et les présages qui s'épandent sur les têtes de ses enfants : Aseneth, dans la *Bénédiction de Jacob*, au musée de Cassel. Quelle émotion intime et concentrée ! C'est l'humilité, qui nulle part ne s'affirme aussi profonde qu'en présence de la mort. Sa simple et sévère coiffe, Rembrandt l'a traitée avec goût, en voile transparent.

L'*Innocence* est figurée par cette charmante petite fille, la tête si naïvement levée, les cheveux simplement tressés. Rien n'émeut ni ne trouble sa candeur, elle regarde les choses sans aucun désir. Sans doute, van Eyck l'avait observée ainsi dans son entourage. C'est en 1634 que sa pose a été adoptée pour la première fois par Rembrandt, pour *Machteld van Doorn*, l'épouse de Martin Daey¹.

Environ en 1645, elle apparaît, exactement reproduite, sous la forme de la *Jeune fille rêveuse* de la collection Robert Hoe à New-York, qui porte, plus ou moins idéalisés, comme l'a démontré M. Valentiner, les traits de la jeune Hendrickje. Toute la série des jeunes filles que Rembrandt a peintes dans le genre de cette composition doivent très probablement figurer également l'*Innocence*. Sa coiffe curieuse apparaît, une dernière fois, dans le *Portrait d'une*



FRAGMENT DE L'« ADORATION DES MAGES »

PAR REMBRANDT²

(Buckingham Palace.)

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1879, t. I, p. 150.

2. D'après l'héliogravure de *L'Œuvre complet de Rembrandt* (Paris, Sedel-meyer éd.), ainsi que les reproductions suivantes.

jeune femme (très probablement *Magdalena van Loo*) des environs de 1665. Ajoutons qu'on la voit aussi dans le tableau de Govaert Flinck du musée de Berlin représentant Agar à côté Abraham, ici encore inspiré par la statuette de Philippe, ce qui vient à l'appui de l'hypothèse que les élèves de Rembrandt utilisaient les dessins du maître.

L'Énergie, qui va la tête baissée comme pour s'élanter, les lèvres serrées, la moue volontaire, semblant tout repousser de son bâton,

est, au point de vue du caractère, une des plus fines des sept statuettes. Son vêtement est celui d'un chasseur (précisément le même costume est porté par le maître-veneur dans l'*Hallali du sanglier* des Heures de Chantilly), détail spirituel quand on se rappelle que le vice opposé est la Paresse. La figurine porte l'ordre de Saint-Antoine, ce qui nous oriente vers la Hollande. N'est-il pas curieux qu'un certain Henri van Eyck, évidemment un membre de la famille de Jean, fut maître-veneur de Jean de Bavière, à la cour de La Haye ?

Parmi les emprunts faits par Rembrandt à cette figure, j'en citerai un seul, qui étonnera d'abord : c'est le *Sobieski* de Saint-Pétersbourg. J'ai déjà remarqué ailleurs que ce costume rouge foncé rappelle celui des ambassadeurs moscovites qui visitèrent en 1631 la Hollande. L'adaptation est en sens



L'HUMILITÉ, STATUETTE EN BRONZE
FONDUE PAR JACQUES DE GÉRINES

(Musée Néerlandais, Amsterdam.)

inverse ; mais que l'on compare les proportions réciproques du bâton et de la main, la pose du pouce, la forme du chapeau avec son joyau au milieu, d'autres détails encore : la ressemblance est frappante. Et comme ce titre, *L'Énergie*, va bien à ce soi-disant Sobieski !

Étant donné le caractère de Rembrandt, il est évident que la *Commisération* dut l'inspirer merveilleusement. Remarquons d'abord que cette figurine représente également Philippe le Bon. Le portrait de ce dernier dans le recueil de Gaignières en est la preuve : ce

sont les mêmes traits allongés et amaigris, le même nez, la même bouche, les mêmes creux des joues, et aussi le même couvre-chef.

Les emprunts à la *Commisération* sont des plus émouvants. Sur la poitrine du roi David, la pitié même, le jeune Absalon cache sa tête blonde et pleure longuement. Avec cette douleur si humaine, les richesses des ors, des armes, des broderies, font un singulier contraste (tableau de l'Ermitage, 1642). Rembrandt a suivi son



JACOB BÉNISSANT SES PETITS-FILS, PAR REMBRANDT

(Musée de Cassel.)

modèle jusque dans les détails; seulement, ici encore, il a remplacé la tête de Philippe par la sienne; plus tard, en 1652, dans une eau-forte, il copiera exactement ce visage si personnel. Une autre adaptation tout à fait sublime est contenue dans l'incomparable tableau du musée de Brunswick : *Le Christ apparaissant à la Madeleine*. La pose et l'expression si ineffablement tendres du Sauveur ont été inspirées à Rembrandt par la statuette de van Eyck. Quoiqu'en sens inverse, Rembrandt a suivi presque respectueusement les lignes de son modèle.

La *Tempérance* a vivement intrigué Rembrandt par son expres-

sion de sibylle énigmatique, son air de cariatide clouée à sa place et qu'accentue encore sa lourde coiffe. Son manteau, qui l'enveloppe complètement, surtout ses manches tombantes, Rembrandt les a imités très souvent. La plus belle et la plus exacte de ces adaptations se trouve dans les *Noces de Samson* (1638), où Saskia figure la fiancée, avec le geste et les vêtements de la *Tempérance*. Autour

de sa blanche immobilité tourbillonnent les Péchés capitaux : la luxure et la gourmandise des convives, le ronflant orgueil de Samson, l'envie sourde des Philistins. Elle, reste calme et intacte au milieu de ces passions.

Rembrandt a peint encore ailleurs la *Tempérance*, mais cette fois sans aucun emprunt extérieur ; cependant c'est bien elle que nous trouvons dans le portrait de Magdalena van Loo (1666) de la National Gallery de Londres. C'est le même calme souriant, la même pose doucement imperturbable.

Et la *Patience*, cette étrange songeuse, quel sort Rembrandt lui réserve-t-il ? Au contraire de la Colère, elle contemple les événements avec une résignation complète. Sa volumineuse coiffe imprime un léger vacillement à sa tête, comme si un seul mouvement pouvait en détruire l'équilibre. Elle figure l'*Es-*



LA PUDEUR, STATUETTE EN BRONZE
FONDUE PAR JACQUES DE GÉRYNES

(Musée Néerlandais, Amsterdam.)

ther dans l'imposant tableau appartenant au roi de Roumanie, cette hautaine princesse qui comprime sa colère contre le néfaste Aman et, ne voulant rien voir ni entendre du désespoir de l'intrigant démasqué, regarde au loin avec impassibilité. Tout en les copiant très exactement, Rembrandt a extrêmement amplifié les formes et les lignes de la mince figurine. De tous ces détails la grandiose ligne du manteau qui se découpe sur la jupe est la plus heureuse adaptation.

La coiffe de la *Patience* se rencontre dans le portrait du musée de Stockholm qui, selon M. Valentiner, représente Anna Huy-

brechts (1655), tandis que le portrait du mari, au même musée, qui tient un bâton, pourrait figurer l'Énergie.

Vient en dernier lieu la reine des Vertus, la *Chasteté* ou la *Pudeur*. Parée comme une princesse de l'époque, elle esquisse le geste de la Vénus Médicis et de l'Adam du retable de Gand. C'est la prétendue *Jacqueline de Bavière*. Mais il est tout à fait inacceptable que Philippe, politicien opiniâtre, ait installé à l'Hôtel de ville d'Amsterdam l'image de la comtesse dont il venait d'usurper les droits. Impossible de ne pas reconnaître ici Jeanne de Chenany, la



LA « FIANCÉE JUIVE », PAR REMBRANDT

(Rijksmuseum, Amsterdam.)

future d'Arnolfini. Ce fut un hommage très délicat de l'artiste à la fiancée de son ami.

Rembrandt comprend parfaitement le caractère de cette figure. Elle se montre la première fois dans la Vierge de la *Présentation au Temple* à La Haye (1631). La *Religieuse* du musée d'Épinal imite son geste. Enfin, vient la dernière application, la plus admirable : la *Fiancée juive* du musée d'Amsterdam, avec son air d'extase intérieure et de pudeur au moment où le fiancé s'approche et pose les mains sur son épaule et sur son sein.

La façon dont Rembrandt a fait usage de ces statuettes montre clairement que leur sens intrinsèque ne fut point un secret pour

lui. Nous ne pouvons pas encore déduire toutes les conséquences de cette constatation; remarquons seulement que Rembrandt se rapproche de plus en plus du moyen âge et que son colossal esprit en devient plus mystérieux¹.

* * *

Tout en retracant les influences des statuettes de Jean van Eyck, n'oublions point que Rembrandt possédait, comme l'annonce l'inventaire de ses collections, une « tête d'un homme âgé, de van Eyck » et, comme le dit très bien M. Valentiner², c'est une question passionnante de savoir quelle fut cette œuvre. Il a pensé au *Baudouin le Bègue* de Berlin, mais, il l'avoue lui-même, il n'en peut fournir aucune preuve concluante. Serait-il impossible de trouver des indices plus sûrs? Serutons d'abord les mots de l'inventaire : « une tête (*tronie*) d'un homme âgé ». Cette définition peut s'appliquer à plusieurs portraits de van Eyck, mais elle évoque irrésistiblement la grosse tête lourde et la peau ridée de *l'Homme à l'œillet*³. Ce portrait montre trop de détails particuliers, pour que Rembrandt, épris de l'extraordinaire, ne les ait pas utilisés dans ses compositions, s'il eût eu cette œuvre en sa possession. Il y a d'abord la croix de Saint-Antoine, le tau d'argent et sa clochette, suspendus à une curieuse chaîne tordue de même métal, disposée en exact demi-cercle sur sa poitrine; il y a l'imposant chapeau de feutre, et la main gauche posée contre la poitrine, tandis que la droite présente

1. Par une curieuse coïncidence, une série de véritables comtes et comtesses de la Hollande ont également inspiré des compositions de Rembrandt. Ce sont les vitraux que l'on peut admirer encore au musée du Lakenhal, à Leyde, et dont les cartons ont été dessinés par Guillaume Tybaut d'après des peintures du xv^e siècle (*ex vetustissimis parietibus, in Carmelo ob sessae urbis Harlemi, per praesidiarios direpto, industria Guilielmi Thybauti repertis ac sincere... delineatis*). Ces cartons existent encore dans les Archives de Leyde et ont été gravés par Philippe Galle dans les *Principes Hollandiae* de Michel Vosmerus, que je viens de citer. Malheureusement, des gravures ne peuvent donner qu'une idée déficiente des originaux. Une seule adaptation est très évidente : c'est le portrait de Rembrandt par lui-même, du musée de Cambridge (1650), où l'artiste, d'après le portrait d'un comte de Hollande, s'est représenté la main droite sur la hanche, la gauche élégamment posée sur la garde d'une épée formidable. Pendant sa première période à Leyde, l'*Ada de Hollande* pourrait avoir inspiré la *Jeune femme en costume de fantaisie* que possède le baron de Schickler à Paris. Aidé de bonnes photographies de ces vitraux on relèverait probablement encore d'autres adaptations. Mais l'absence regrettable de reproductions exactes nous défend de les affirmer.

2. *Rembrandt und seine Umgebung*, Strassburg, 1903, in-8, une des meilleures publications parues sur le maître en ces derniers temps.

3. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1869, t. I, p. 6.

une mince touffe de trois œillets. Retrouvons-nous quelques-uns de ces détails dans l'œuvre de Rembrandt? Ils y sont presque tous.

D'abord le tau suspendu à une chaîne. Cet ornement se trouve dans l'eau-forte de 1641, *l'Homme pensif* (B. 261), sans la clochette toutefois, mais, pour le reste, exactement semblable, avec ses courbes légères et son attache, dans les mêmes proportions. On m'objectera que le même ornement se voit à la statuette de l'*Énergie* (qui d'ailleurs présente encore d'autres analogies avec *l'Homme à l'œillet*) et où Rembrandt pourrait l'avoir pris. Soit; mais continuons d'abord. En 1641, un autre détail nous frappe encore : le grand portrait de Saskia du musée de Dresde montre une combinaison de gestes tout à fait sans précédent dans l'œuvre de Rembrandt : sa main gauche est placée contre sa poitrine, tandis que la droite présente une fleur rouge : c'est là précisément le geste de *l'Homme à l'œillet*. Autour de son cou se trouve, à côté du fameux collier de perles vendu plus tard par Rembrandt à Philips Koninck, une mince chaînette en métal, *disposée exactement en demi-cercle* et portant un médaillon, dans les mêmes proportions réciproques que chez *l'Homme à l'œillet*.

Mais voici une preuve encore plus concluante que Rembrandt dut avoir en sa possession *l'Homme à l'œillet*. Le portrait posthume de Saskia, achevé en 1643, mais commencé sans aucun doute en 1642, avant sa mort, porte une grosse chaîne, en forme de torsade, *tout à fait unique dans l'œuvre de Rembrandt*. Elle est tordue, quoiqu'en sens inverse, de la même manière que la chaînette d'argent de *l'Homme à l'œillet*, et disposée de même en cercle parfait sur sa poitrine. Seulement, Rembrandt l'a démesurément grossie, probablement parce qu'il observa la mince chaîne de son modèle avec une forte loupe, pour scruter les secrets de la technique de van Eyck. Sans aucun doute, la pose de la main de Saskia a été empruntée à celle de *l'Homme à l'œillet* (que l'on compare les poses de ces deux mains par rapport à la chaîne) et, ce qui est plus important, la technique *exceptionnelle* de la *Saskia* de Berlin, toute travaillée de glacis argentins d'un extrême fini, a été directement inspirée par *l'Homme à l'œillet*. Quelles perspectives nous ouvre cette rencontre de van Eyck et de Rembrandt!

Ce qui vient grandement à l'appui de notre thèse, c'est que tous ces emprunts appartiennent seulement à deux années, 1641 et 1642; *l'Homme à l'œillet* aurait donc été acquis par Rembrandt dans les premiers mois de 1641. Comme spécimen de l'art du maître flamand,

Rembrandt n'aurait pu mieux choisir : l'*Homme à l'œillet* est comme le spécimen aigu, pour ainsi dire le paroxysme, des tendances de van Eyck.

Sachant quelle merveille abritait la maison de Rembrandt, voyons quelles en furent, pour ainsi dire, les conséquences morales.

L'influence spirituelle de van Eyck s'affirme avec éclat dans le fameux portrait d'Élisabeth Bas, du musée d'Amsterdam, peint également en 1641 ou 1642. S'inspirant de l'exemple de l'*Homme à l'œillet*, Rembrandt a poussé la recherche du caractère aussi loin que possible, même jusqu'à l'aprétré ; l'égoïsme volontaire, la complète absence d'âme chez ces deux êtres se valent ; leurs expressions contractées, comme après une trop longue pose, sont les mêmes ; les cheveux sur leur front ridé, les sillons à la racine du nez, surtout le rictus autour de leur bouche, se ressemblent. Une photographie de la tête seule de la veuve est très impressionnante ; mise à côté d'une reproduction de l'*Homme à l'œillet*, une curieuse impression se dégage de la ressemblance morale de ces deux êtres, de deux siècles si différents.

On ne peut pas dire qu'ici l'influence de van Eyck ait été avantageuse : l'impression désagréable tient surtout à la contradiction qui existe entre la largeur de la toile et la minutie avec laquelle est exécutée cette tête. Rembrandt n'a pas encore senti, comme il le comprit plus tard, que la condition essentielle de l'effet de l'*Homme à l'œillet* était précisément le cadre étroit et les mains trop petites.

Plus tard Rembrandt a montré qu'il pouvait bien autrement tirer profit de son petit van Eyck. Ce fut environ vers 1657; dans le temps que son inventaire avait été déjà dressé et que la vente de ses biens devenait de plus en plus imminente. Il est navrant de voir comment, dans ces sombres années, Rembrandt, menacé par la catastrophe, remue ses trésors et dessine ce qu'il ne peut plus garder et dont il veut emporter au moins un souvenir palpable. C'est ainsi qu'il copie, ou plutôt traduit, les splendeurs lointaines des empereurs Timour et Akbar, d'après des miniatures indo-islamites, comme l'a démontré M. Friedrich Sarre¹. C'est ainsi qu'il tire de sa boîte², pour une dernière fois, son bel oiseau de paradis, pour le fixer dans les superbes dessins, aujourd'hui conservés dans la collection Bonnat. C'est avec les mêmes sentiments qu'il doit avoir contemplé, dans une de ces tristes et angoissantes journées, son petit

1. *Jahrbuch der kön. preuss. Kunstsammlungen*, 1904, fasc. III.

2. Cf. Inventaire, n° 280.

tableau de van Eyck; tout à coup il s'aperçoit du parti qu'il peut tirer de cette singulière composition, de cette grosse tête remplissant, à l'aide de son chapeau, tout le cadre; et il exécute un des plus imposants portraits de lui-même, celui du musée de Vienne (n° 1143)¹. Cette imitation serait beaucoup plus évidente, si Rembrandt, qui se portraiture sans doute à l'aide d'un miroir, n'avait pas composé son tableau en sens inverse : son portrait est légèrement tourné vers la droite, tandis que *l'Homme à l'œillet* l'est vers la gauche. Mais les rapports profonds des deux tableaux sautent néanmoins aux yeux. Dans aucun des portraits de lui-même après 1630 la tête n'approche tellement du cadre; aussi Rembrandt a-t-il extrêmement élargi les bords de son chapeau, pour le faire toucher au cadre, tout comme dans *l'Homme à l'œillet*. Les vêtements, dans ces deux tableaux, sont unis, sans plis, traversés par une seule ligne qui va du col jusqu'au bord des panneaux. La poitrine y est à fleur du cadre, tandis que, dans les autres portraits de Rembrandt, l'air circule entre le cadre et la personne. Viennent ensuite la recherche très accentuée des rides, qui dans aucun autre portrait n'ont été si scrupuleusement relevées, enfin l'expression fixe et pénétrante des yeux.

Par cette géniale adaptation, Rembrandt a complètement atteint ce qu'il cherchait. Tous les soucis, les angoisses qui l'assaillirent dans l'année terrible de son existence, il sut les exprimer dans cet émouvant panneau où tout concourt à angoisser : l'éclairage inquietant, l'énorme tension intérieure que révèle la physionomie, l'impression que le cadre, trop étroit, va éclater sous la pression de cette tête puissante. Avant que la saisissante création de van Eyck quittât

1. Je n'ignore point que de grandes autorités, en ce qui concerne Rembrandt, ont daté ce tableau des environs de 1666. Quelques raisons, qui me semblent persuasives, m'encouragent à proposer une nouvelle date. C'est d'après son âge apparent qu'on a classé ce chef-d'œuvre; la description de Bode commence précisément : « Agé d'environ 60 ans. » Ce sont les rides accentuées qui ont déterminé cette datation; or, nous avons vu à quelle influence elles sont dues. Pour 1666, les cheveux sont encore trop foncés; on n'aperçoit point la peau flasque, les joues boursouflées, le regard rentré, des portraits d'après 1660; la chair est encore ferme, le menton se détache nettement, le regard est plein de clarté. La physionomie se rapproche beaucoup plus de l'eau-forte de 1648 que du dernier portrait de 1669. L'expression de suprême inquiétude qu'exhale l'effigie qui nous occupe serait d'ailleurs isolée et en contradiction avec l'esprit de tous ces portraits d'après 1661. La meilleure place, la seule où l'on puisse ranger cette physionomie, serait entre le grand portrait de Vienne, des environs de 1657, et le grandiose portrait appartenant au comte d'Ilchester, de 1658; c'est surtout avec ce dernier que la ressemblance est frappante. La seule année qui explique cette expression tourmentée est 1658.

la demeure de Rembrandt, elle lui avait donné la profonde consolation d'exprimer tous ses tourments, toutes ses souffrances.

Par l'intermédiaire du portrait de Vienne, nous pouvons facilement découvrir d'autres traces de l'influence de *l'Homme à l'œillet* dans toute une précédente série de portraits de lui-même. Citons parmi plusieurs autres : le portrait de Dresde (Rembrandt dessinant), l'orgueilleux portrait de la collection Mendelssohn à Berlin, et surtout l'eau-forte si sérieuse, presque sévère, de l'année 1648 : Rembrandt dessinant près d'une fenêtre.

L'exiguïté du panneau de *l'Homme à l'œillet* l'avait toujours intrigué : en 1642, il en trouvait le cadre décidément trop étroit et tout en imitant van Eyck dans *Élisabeth Bas* et dans la *Saskia* de Dresde, il agrandit démesurément l'espace autour des têtes. Mais en 1648 il est revenu de cette erreur ; il a compris les conditions de l'effet de son tableautin ; pour obtenir la même impression, sans adopter toutefois les dimensions exiguës du panneau, il trouve un moyen ingénieux : il crée pour ainsi dire une autre gravure dans la gravure, il entoure la tête *d'un cadre étroit de lignes droites et accentuées*, celles de la table et celles de la fenêtre, et il remplit le reste de la composition avec la surface unie du tapis de la table. Il fait ainsi ressortir la tête, tout en sauvegardant l'aisance de la composition.

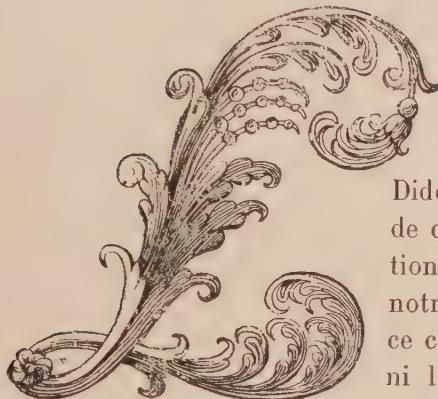
Ce système de lignes, qui coupent et rétrécissent l'espace autour des têtes, il l'a appliqué dans toutes ses célèbres eaux-fortes, comme le *Francen*, le *Tholinx*, le *Lutma*, les deux *Haaring*. Finalement, ce principe reçut, dans une auguste composition, une application grandiose : que l'on compare l'eau-forte de 1648 aux *Syndics des Drapiers*. Ici aussi, il conçoit le tableau dans le tableau pour mieux faire valoir les têtes : les rainures parallèles du lambris rétrécissent l'espace autour des personnages, tandis que la partie inférieure de la composition est remplie par la surface unie du tapis rouge. Ainsi ressortent magistralement, sur le fond mouluré par des lourdes lignes, ces physionomies expressives, cependant que la surface apaisante du grand tapis apporte l'aisance, le calme suprême qui se dégage de tout ce qu'on appelle chef-d'œuvre. L'esprit de Jean van Eyck a vraiment collaboré aux *Syndics des Drapiers*.

L'EXPOSITION DU XVIII^E SIÈCLE

A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)

GOUACHES, ESTAMPES, OBJETS DIVERS



Le nom de Baudouin éveille nécessairement dans l'esprit des lettrés la réminiscence de quelques-unes des vertueuses objurgations que Diderot lui a prodiguées; mais il suffit de consulter le catalogue de l'Exposition pour s'assurer que, rue Vivienne, notre pudeur n'aura rien à craindre de ce côté. Nous n'y trouverons en effet ni l'*Épouse indiscrette*, de l'ancienne collection Goncourt, ni le *Carquois épuisé*, ni le *Coucher de la Mariée*, ni aucune de ces peintures légères qui firent les délices de temps moins austères que les nôtres et que des graveurs habiles répandirent à foison. En revanche, voici un régal imprévu que le public a pour la première fois sous les yeux: quelques feuillets du *Missel* décoré par Baudouin pour le service de la chapelle du palais de Versailles et que les confiscations révolutionnaires ont fait entrer à la Bibliothèque Nationale. « Il n'est pas, a dit Edmond de Goncourt, de peintre plus calomnié par les choses vendues sous son nom que Baudouin », et il insiste sur les truquages, les repeints, les retouches que ses gouaches authentiques ont eu à subir, en sorte qu'il n'y subsiste presque plus rien de ce qu'il y avait réellement mis. Ici rien de semblable: non seulement les pages enluminées par Baudouin sont vierges de toute restaura-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. I, p. 441.

tion, mais le manuscrit lui-même n'a été depuis son entrée à la Bibliothèque Nationale feuilleté que par bien peu de mains. J'insisterais davantage sur cette insigne curiosité si M. Henri Bouchot n'avait dit jadis aux lecteurs de la *Gazette* tout ce qu'il y avait à en dire¹.

Lavreince, le continuateur et le successeur de Baudouin dans la faveur de la clientèle spéciale dont il flattait les goûts, n'a ni la même ampleur, ni la même verve, et ses polissonneries trahissent une invention plus laborieuse; mais celles-ci sont absentes de l'Exposition, et les gouaches qu'elle exhibe, provenant pour la plupart de la vente Mühlbacher et possédés aujourd'hui par M. Maurice Fenaille, appartiennent à ce qu'on pourrait appeler la « manière mixte » de l'artiste : la *Marchande à la toilette*, le *Déjeuner en tête à tête*, le *Serin chéri, Jamais d'accord!*, l'*École de danse*, sont agréables, et rien de plus. Combien auprès d'elles les deux gouaches de Mallet, la *Visite* et le *Billet doux* (collection***), et les deux autres de moindres dimensions possédées par M. le colonel de La Villestreux, paraissent plus spirituelles et plus souples ! Compatriote de Fragonard, mais non pas son élève ni son imitateur, Mallet n'a ni sa fougue, ni sa couleur ; par les dates extrêmes de sa vie comme par sa facture personnelle et son goût de l'observation minutieuse, il est bien plutôt un contemporain de Boilly. La justice a été lente à venir pour celui-ci : elle tarde encore pour Mallet, et je m'étonne qu'il ne soit pas encore classé à son rang. Ceux qui n'ont pu l'étudier ailleurs ont ici du moins sous les yeux quelques-unes des meilleures pièces d'un procès qui n'est point complètement gagné. La *Visite* et le *Billet doux* abondent, comme la *Toilette* et le *Baiser*, en détails spirituels d'attitudes ou de jeux de physionomie, et tous les personnages se meuvent dans un décor d'appartement de style Louis XVI où chaque accessoire a le prix d'un document.

Louis Moreau, dit Moreau l'aîné, qui attend, comme Mallet, que l'on catalogue son œuvre et que l'on conte sa vie (probablement fort simple et fort besogneuse), est moins bien représenté que lui rue Vivienne ; la gouache appartenant à M. le comte Allard du Chollet est d'un coloris assez pâle et de composition fort singulière, puisqu'on y voit une auberge, une fontaine avec une inscription à demi rongée par le temps, un pavillon et une bâtie normande entassés à l'arrière-plan, tandis que le premier est occupé par un vieux joueur

1. Voir dans la *Gazette* de mai et juillet 1897 les deux articles intitulés *Baudouin peintre religieux*.

de violon et une jeune femme. Ne serait-ce point la maquette d'une mise en scène dont le sujet nous échappe? En tout état de cause il me paraît imprudent de voir dans ces deux personnages, comme le veut le catalogue, la Guimard et Dauberval : la maigreur de l'une et la sveltesse de l'autre protestent contre cette attribution et rien ne la confirme. Deux autres gouaches, les *Baigneuses* et un *Paysage du genre historique*, donnent du talent de Moreau l'aîné une idée beaucoup plus favorable et rappellent par la lumière qui les baigne



Le Bosquet D'Amour.

A Paris chez Gamble & Cie, 1820. De l'impression de la Place l'endroit au coin de Boulevard.

Neurdein frères phot.

LE BOSQUET D'AMOUR,

GRAVURE EN COULEURS PAR J.-B. CHAPUY, D'APRÈS LAVREINCE

celles qu'Edmond de Goncourt avait achetées à la vente Carrier ou, mieux encore, le beau paysage panoramique des environs de Vincennes acquis par le Louvre à la vente d'Étienne Arago et qui est une date dans l'histoire de l'école française du plein air et de la nature vraie.

Augustin de Saint-Aubin n'a jamais eu besoin de tant d'espace pour loger ses personnages, et ses plus vastes compositions tiennent à l'aise dans le pourtour d'une salle de bal ou de concert. L'Exposition actuelle nous montre une suite peu connue, — bien qu'elle ait été soigneusement décrite par M. Emmanuel Bocher, — parce qu'elle sort pour la première fois, je pense, des portefeuilles du

Cabinet des estampes : il s'agit de la série des *Cinq sens* gravée en imitation de dessin à la sépia et dont on a juxtaposé deux états : l'eau-forte pure au trait, et la planche encrée avec des retouches de crayon et de sanguine ; il ne se peut rien voir de plus délicat que cette interprétation d'un thème en apparence rebattu.

La biographie d'Antoine-François Sergent, qui joignit plus tard à son nom celui de son beau-frère Marceau, est aujourd'hui connue ; mais serait-elle encore à écrire qu'on pourrait en reconstituer les phases principales par l'examen des quelques planches détachées de son œuvre : une estampe satirique sur la ballonomanie, une scène galante (*Le Bouquet défendu*), le portrait de *Monsieur, comte de Provence* d'après J.-S. Duplessis : c'est la part de l'ancien régime, tandis que le *Royal-Allemand aux Tuilleries* et le *Peuple parcourant les rues* nous reportent aux prodromes de la Révolution.

Quand expira son mandat de député à la Convention, Sergent redevint graveur : voici les portraits de *Madame Royale* au moment de son échange à Bâle avec les collègues de Sergent livrés à l'Autriche par Dumouriez, de *Marceau dictant un ordre*, effigie légitimement célèbre, et le portrait d'Émira, à laquelle Sergent survécut et dont il ne cessa de célébrer les perfections physiques et morales tant qu'il put tenir une plume, un pinceau ou un crayon, « avec une candeur et un feu qui n'appartiennent qu'à un adolescent de quinze ans et à un survivant du culte décadaire¹ ».

Lorsqu'en 1866 les Goncourt publièrent le fascicule de *l'Art du XVIII^e siècle* consacré à Debucourt, ils citaient en note, comme preuve de l'intérêt qui s'attachait à l'œuvre d'un artiste trop longtemps méconnu, une épreuve de la *Promenade publique* qui, payée quinze sols par M. Fossé-Darcosse sur le Pont-Neuf, avait atteint 225 francs à sa vente posthume. Edmond de Goncourt a pu voir encore une autre épreuve, de même qualité sans doute que celle de Fossé-Darcosse, atteindre 6600 francs à la vente Destailleur (1891), et très certainement ce prix serait dépassé aujourd'hui. Certes, la cote, variable et fantaisiste entre toutes, de l'hôtel Drouot n'est pas un critérium infaillible de la valeur intrinsèque d'un objet d'art, mais il faut en tenir compte si l'on veut mieux apprécier le sacrifice consenti en ce moment par M. Maurice Fenaille. Possesseur du plus bel œuvre connu de Debucourt et auteur d'un catalogue de cet

1. Jules Renouvier, *Histoire de l'art pendant la Révolution, considéré principalement dans les estampes*. Paris, V^e J. Renouard; 1863, in-8°, p. 259.



Neurdein frères phot.

L'OUIE

D'après l'eau-forte d'Augustin Saint-Aubin.

œuvre dont la *Gazette* a dit, jadis, tout le mérite¹, il s'est séparé pour plusieurs mois de cet ensemble incomparable auquel le Cabinet des estampes, M. Rémy Garnier et M. Achille Fould ont pu néanmoins ajouter l'appoint de quelques pièces : l'une des plus piquantes, à coup sûr, est le *Bien coiffé*, ce mari débonnaire, auquel



Neurdein frères phot.

PORTRAIT D'EMIRA MARCEAU

GRAVURE EN COULEURS PAR ANTOINE-FRANÇOIS SERGENT-MARCEAU

un chapelier plante sur la tête un bolivar aux larges ailes tandis que de la main gauche il attrape un billet doux destiné soit à lui-même, soit à un client généreux. Que nous voilà loin du *Menuet de la Mariée*, de la *Noce au château*, de l'*Almanach national pour 1792* ! Mais il fallait vivre, et Debucourt, à qui la gaillardise ne déplaisait pas, se montre ici un rival heureux de Boilly. Est-il nécessaire

1. Voir le compte rendu publié dans la *Gazette* du 1^{er} janvier 1900.

d'ajouter que cette épreuve du *Bien coiffé* de la collection Garnier est, comme celles des exemplaires d'autres planches publiées par M. Fenaille, d'une fraîcheur et d'un éclat exceptionnels, et que même plusieurs d'entre ces planches sont ici *en noir*, savoureuse rareté dont le grand public n'apprécie peut-être pas tout le prix, mais qui constitue pour les initiés un régal sans pareil. Disons aussi que Debucourt n'a ici que des œuvres personnelles et que l'on a exclu les trop nombreuses gravures de commerce et de commande où son talent a peu à peu perdu toute originalité.

Ni Sergent, ni Debucourt n'avaient d'ailleurs inventé les procédés matériels dont ils faisaient usage et dont avant eux ou en même temps qu'eux s'étaient servis, en les perfectionnant, Jacques-Christophe Le Blon, né à Francfort, de réfugiés français; Bonnet, inventeur du « pastel en gravure »; Gauthier, dit Dagoty; ses fils et ses alliés; Descourtis; Jean-Charles François, de Nancy; Alix, qui, dans un portrait en couleurs du général Berthier, est un concurrent dangereux pour Sergent; Janinet, enfin, dont le nom est plus répandu que ceux de ses émules, parce que ses portraits de Marie-Antoinette sont depuis longtemps cotés à des prix excessifs et reproduits dans une foule de publications. Quelques-unes des plus belles épreuves de Janinet, groupées rue Vivienne, proviennent du don splendide fait récemment au Cabinet des estampes par M. le baron de Vinck de Deux-Orp et qui, en d'autres temps, comme le disait Ary Renan à propos du don Hayem au musée du Luxembourg, eût été consacré par la frappe d'une médaille.

Destinées à entretenir le loyalisme des fidèles sujets de Louis XV et de Louis XVI ou à égayer les murs de leurs demeures, les estampes en couleurs étaient cependant, eu égard à la difficulté des tirages, des pièces déjà rares au moment de leur apparition et les circonstances politiques, comme les réactions de la mode, ont encore diminué le nombre des épreuves en circulation. D'ailleurs, elles ne trouvèrent guère que dans leur pays d'origine la vogue qui assurait leur débit, et l'Angleterre, notamment, ne leur fit pas l'accueil qu'elle réservait à ses propres gravures en mezzotinte par pointillé¹. Longtemps à leur tour, ces pièces furent presque igno-

1. Suivant un passage, cité par M. Joseph Guibert dans le *Musée* (avril 1906), de la *Notice de Choffard sur l'art de la gravure en France* (an XII-1804), les Anglais frappaient de droits très élevés l'importation des estampes françaises et assuraient ainsi à leurs artistes nationaux une suprématie factice qui se chiffrait par de grosses sommes; si l'on en croit Choffard et aussi Ploos van Amstel, le seul

réées sur le continent, et dans le *Compte rendu d'une mission en Angleterre* (1824), réimprimé depuis avec additions¹, Duchesne ainé constatait avec regret la pénurie du Cabinet des estampes à cet égard. Il lui fut donné, peu d'années plus tard, de combler lui-même cette lacune et d'acquérir pour quelques centaines de francs un lot d'« états », pour la plupart de toute beauté, qui en vente publique dépasseraient certainement un million. Cet achat, qui fait le plus grand honneur au goût et à la perspicacité de Duchesne ainé,



Neurdein frères phot.

LE BIEN COIFFÉ, GRAVURE EN COULEURS PAR DEBUCCOURT

est contemporain du discrédit où étaient tombées dans leur pays d'origine ces pièces, jadis et depuis si recherchées, mais la mode est revenue à elles plus instante que jamais, et les enchères que provoquent certaines d'entre elles n'ont plus de limites. L'an der-

moyen de lutter contre cette concurrence était de donner à des planches gravées sur le continent des titres et des adresses en langue anglaise; mais il ne semble pas que ce subterfuge ait eu grand succès, au moins de l'autre côté du détroit.

1. *Voyage d'un iconophile*, Paris, 1834, in-8°, p. 367. Il faut constater cependant que dans l'immense collection Paignon-Dijonval, dont le catalogue a été imprimé en 1810, une large part avait été faite à l'école anglaise; mais le cabinet fut acheté en bloc par Woodburn et à jamais perdu pour la France; Duchesne ainé en retrouva précisément des épaves chez le duc de Buckingham et divers autres amateurs.

nier, le British Museum avait organisé avec son unique fonds une exposition spéciale qui a eu de nombreux visiteurs; la Bibliothèque Nationale a voulu montrer à son tour qu'elle n'était guère moins riche, et ce tournoi pacifique n'altérera en rien l'*«entente cordiale»*.

Le mode de classement par noms de graveurs, que le catalogue



Neurdein frères phot.

LADY BAMPFYLDE, GRAVURE A LA MANIÈRE NOIRE
PAR T. WATSON, D'APRÈS REYNOLDS

a suivi, a l'inconvénient de disséminer l'œuvre considérable de Joshua Reynolds, et l'absence d'une table alphabétique ne permet point de se rendre compte d'un seul coup d'œil de la besogne qu'il a fournie aux interprètes multiples de son œuvre, car c'est à toutes les pages de cette partie du livret qu'il le faut chercher; mais on est amplement récompensé de ce pourchas par la variété des effigies qui

se pressent sur les « épines » où les organisateurs de l'Exposition les ont provisoirement fixées. Enclin parfois aux réminiscences dans ses compositions mythologiques ou allégoriques, Reynolds n'emprunte à personne lorsqu'il a devant lui quelque représentant de



Neurdein frères phot.

FRANCES, MARQUISE DE CAMBDEN
GRAVURE AU POINTILLÉ PAR SCHIAVONETTI, D'APRÈS REYNOLDS

cette aristocratie anglaise du XVIII^e siècle dont son nom, comme celui de Gainsborough, est inséparable, et il a trouvé dans Valentin Green, dans Richard Houston, dans James Ward, dans Edward Fisher, des traducteurs fidèles pénétrés de son esprit, imbus de sa tradition, jaloux de rivaliser avec lui dans cette poursuite de la grâce et de la perfection. Reynolds appartient au petit nombre des

maitres assez heureux pour se voir fêtés de leur vivant, admirés après leur mort, et destinés à la fugitive immortalité que l'homme peut se promettre tant que subsistera une épreuve de ces planches jadis dédaignées, aujourd'hui couvertes d'or. L'Angleterre viendrait-elle à voir disparaître dans une catastrophe sismique les originaux de ces merveilleuses copies, que les traits de Georgiana Spencer, de la duchesse de Devonshire, sa fille, des deux Waldgrave, de Mrs Bilington, de Mrs Gwyn, de la marquise de Cambden, d'Emma Lyonna (lady Hamilton), de cent autres, nous resteraient encore familiers, en dépit des travestissements que quelques-uns des modèles du peintre ont volontiers adoptés, tels, par exemple, que ce costume persan sous lequel Georgiana Spencer, Mrs Gwyn (Miss Horneck) et la marquise de Cambden ont posé tour à tour.

Reynolds n'a pas accaparé à lui seul toute cette clientèle d'élite, et Romney, Hoppner, John-Raphaël Smith, Zoffany, Morland, etc., ont vu défiler devant leurs chevalets, soit les mêmes grandes dames, soit de plus modestes bourgeoises, comme la charmante *Veuve* peinte par Smith et gravée par Ward, soit quelques « professionals beauties ».

* *

C'est encore à ses ressources personnelles que la Bibliothèque a demandé le complément numismatique de cette Exposition. Le Cabinet des médailles, si peu fréquenté en temps ordinaire et si mal connu des Parisiens, a tiré de ses cartons des monnaies françaises de toute valeur, frappées de 1702 à 1790, des jetons d'or et d'argent (à fleur de coin pour la plupart) du Trésor royal, des Parties casuelles, de diverses administrations; des médailles historiques dont les premières remontent à la naissance de Louis XIV et les dernières sont contemporaines de la bataille de Marengo; des médaillons de bronze et de terre cuite, qui s'échelonnent depuis la naissance du Dauphin, fils de Louis XV, jusqu'à la signature de la paix d'Amiens; des camées et des intailles de Jacques Guay, de Jean et de Louis Pickler; enfin deux cadres de miniatures peintes par Antoine Benoist d'après Louis XIV et la famille royale, qui ont, comme le *Missel* décoré par Baudouin, émigré en 1794 du château de Versailles pour entrer à la Bibliothèque Nationale. On pourrait s'étonner que le Cabinet des médailles ait été appelé à les recueillir, si cette attribution n'était pas justifiée par la monture où elles s'encastrent et qui est un curieux spécimen de la ciselure du début du XVIII^e siècle, puisque l'œuvre date de 1704. Quant aux portraits, qui ont souffert, ils ont été



Portrait d'Anne Montgomery, marquise de Townshend
Gouache par Reynolds.

(Collection de M. Louis Cahen d'Anvers.)

gravés par Scotin, et l'une des deux planches appartient à la Chalcographie du Louvre.

M. Henry Marcel a obtenu de la manufacture de Sèvres un cer-



Neurdein frères phot.

LA VEUVE, GRAVURE A LA MANIERE NOIRE
PAR WILLIAM WARD, D'APRÈS SMITH

tain nombre de biscuits dont quelques-uns, contemporains du premier établissement à Vincennes, sont beaucoup moins connus que les réductions ou compositions originales exécutées sous la direction de Falconet, de Bachelier, de Boizot. Cet ensemble se complète fort

heureusement par le prêt de deux pièces très rares : un biscuit appartenant à M. Rayre, destiné à rappeler la présentation à Marie-Antoinette du plan d'un château qui n'est pas le Petit-Trianon, et le *Soliciteur éconduit* (collection de M. le vicomte du Dresnay), où l'on voit un enfant refusant de partager son goûter avec un chien.

Quelle que soit la suite donnée plus tard au projet de renouveler sous d'autres formes et pour d'autres époques la tentative actuelle, il faut reconnaître que celle-ci a pleinement atteint son but et remercier ceux qui ne se sont épargné ni peines, ni démarches, ni mécomptes pour offrir à un public à la fois très ignorant et très blasé un spectacle et un enseignement dont il faut espérer qu'il tirera quelque profit.

MAURICE TOURNEUX.



ARTISTES CONTEMPORAINS

ALFRED AGACHE



PORTRAIT DE L'ARTISTE
DESSIN PAR M. J. DUVOCELLE

S'il fallait encore une preuve que la peinture peut atteindre à l'idéologie par la plasticité et suggérer par l'attitude et par le geste l'expression du poème ou la définition de la philosophie, on la trouverait dans l'œuvre d'Alfred Agache. Et cette peinture n'est point de la peinture littéraire; c'est une peinture expressive où l'artiste, par ce qu'il dit et aussi par ce qu'il déblaie, dégage comme en médaille l'aspect d'une vérité ou d'une opinion, la face d'un fait, d'une idée générale. Si stricte est cette sévérité de conception

et de composition au service d'une imagination très concentrée que M. Gabriel Séailles, en sa belle étude, si complète qu'elle pourrait paraître définitive, a appelé Alfred Agache « le peintre du Destin », et la formule est juste. Agache est le peintre qui a contemplé les apparences et dégagé les causes. Ce n'est point de l'allégorie, ce serait plutôt du symbole, et, mieux encore, c'est une présentation d'entités, c'est un énoncé des lois directrices de la vie cherchées parmi les grandes inquiétudes de l'esprit humain, et acceptées comme d'un frémissement viril et sans défaillance. Les plus belles de ces effi-

gies féminines, si vraies, quasi surhumaines d'être complètement vraies et absolument absorbées en elles-mêmes, toutes lumineuses du feu fixe d'une passion ardant au clair de leurs yeux, sous le bandeau noir qui étreint leurs tempes, font penser à ces mères dont parle Goethe, lointaines mais non intangibles, qu'on peut aller chercher, qu'on peut faire asseoir au palais intérieur de sa pensée, longuement, à en savoir par cœur la face, le reflet, l'attitude, la songerie, le regard.

Mais, pour aller les chercher dans les limites où elles attendent le visiteur de soi-même, il faut sortir de la mascarade mouvementée et, loin des jolis gestes humains qui s'ébattent au soleil joyeux, descendre, la lampe à la main, les degrés sombres de la mémoire et de la conscience, vers la sérénité triste des abstractions. A ce prix, on évalue au juste ces grands anges frissons et froids, ces Nornes de la pensée générale dont tout civilisé porte en lui une image individuelle, et l'on découvre le masque que l'on peut inscrire sur leur face vague et atone. Ainsi la conception personnelle que se dessine l'artiste d'une entité fondamentale se résout pour lui en une harmonie, en une figure qui, par l'intensité de vision qui lui permet de l'animer et le degré de passion qui le guide vers elle, devient comme vivante, c'est-à-dire sensible en son essence, à tout venant qui la regarde. La gloire est égale de ceux qui, dans la lignée des artistes de la grâce, trouvent une facette nouvelle de l'éclat de l'empressement humain, une moire fraîche sur la nuance nacrée de l'émotion et du sourire et de l'attendrissement passionné, qui fixent une caresse plus chaude de la lumière, et de ceux qui, dans la lignée des songeurs, apportent à l'homme, au crépuscule, une image de sa méditation et commentent d'illustrations son soliloque. Chez ceux qui pratiquent cette magnifique algèbre, ce rappel par quelques signes de tant de souffrances et d'anxiétés spirituelles, qui évoquent par la justesse d'un geste, par le contour de ce qu'il trace autour de nous, tout l'insoluble, la peinture touche aux confins de la littérature par la marge de rêverie élargie en cadre de l'œuvre, et à la musique par l'appel aux grands fonds de sensibilité humaine. Le médiocre qui s'attaque à ces sujets, fût-il virtuose à étonner tous ses confrères, fait théâtral, fait tableau d'histoire. Seul un artiste de fond solidement humain, de rêve honnête et viril, d'esprit noble, arrive à faire idéologique, à fixer son sujet exact dans son grandissement comme en une métaphore de poète.

Voici le *Deuil*, la plus belle page, jusqu'ici, du peintre. Sur la

plate-forme d'un mausolée, dont on ne voit que la cime nettifiée par le sobre graphique d'un emblème funéraire, et une ligne noire indiquant l'ouverture béante de la demeure dernière, un cercueil est posé, le lourd cercueil de chêne où sont enfermées les dépouilles mortnelles, ce qui n'existe plus. Un grand velours pourpre qu'apporta le faste humain, tombe à plis rigides sur ce cercueil, et voici que tout auprès se sont élevées, à côté de ce néant scellé, comme la forme réelle du mort à cette heure-là, les réalités qu'il engendre



DEUIL, PAR M. ALFRED AGACHE (1904)

de sa marche au néant, la douleur qui le pleure et la gloire qui lui vient; et cette pleureuse, la Douleur, a déjà laissé tomber dans les longs plis de ses voiles noirs la couronne des regrets et les fleurs pourpres, les pavots du grand sommeil. Elle prie ou se lamente, les mains jointes de pitié; on ne voit point sa face. La face de la Douleur est indistincte, vague, universelle, commune; tout homme est suivi, vers la tombe, par une douleur. Mais en face d'elle la Gloire médite; à ses pieds estposé négligemment le livre dont elle s'élève, mais auquel elle n'appartient plus. Le livre fait partie du mausolée. Cette gloire, c'est déjà la brève synthèse que deviendra pour l'humanité simplificatrice l'idée, la représentation du penseur mort. Elle tient à la main la couronne auprès du cercueil sur lequel elle

s'accoude comme pour y vivre, car bientôt il n'existera plus qu'elle en cet endroit, et tout ce qui fut cette vie et ce génie, et cette pompe et ce deuil se résoudra et s'absorbera dans l'énigme de sa face et le feu sombre de son regard.

Peu d'œuvres contemporaines offrent ce caractère de mentalité poignante ; très peu y atteignent par cette simplicité de moyens et ce hiératisme de style. Rien que ce cercueil, cette pourpre, ce livre, quelques fleurs, et derrière les formes d'intelligence et de passion idéologique, le gris sombre d'un ciel d'orage, avec des vols de corbeaux dans des arbres dépouillés. Peu de ressouvenirs picturaux reviennent à l'esprit devant la manifestation de cette esthétique hautaine, et bien plutôt ce seraient des impressions de poème, le

Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change...

de Stéphane Mallarmé, ou le

Deuil à l'œil sec, au visage rêvant

de Victor Hugo, ou plus encore le souvenir de grandes ondes musicales des marches désolées où le génie d'un Beethoven ou d'un Schumann ont dit le flux d'angoisse des vivants au spectacle des cortèges funèbres.

* * *

L'influence d'études musicales est rarement perceptible avec netteté dans l'œuvre d'un peintre, et, le peintre serait-il musicien, il serait bien difficile de délimiter l'emprise de l'art sonore sur l'art plastique ou leurs contacts. Pourtant, chez un artiste d'une mentalité aussi développée qu'Alfred Agache, et dans l'art de qui la mentalité joue un rôle plus considérable que l'adresse de la main ou l'acuité de la vision, tout compte, et l'expression quasi symphonique de quelques-unes de ses grandes toiles, de ses sobres ordonnances, font penser qu'il est musicien, qu'il fut musicien auparavant que d'être peintre. Et les traces de cette préparation. on les saisirait peut-être dans ce soin d'avoir un motif, d'y subordonner toutes les ornementsations corollaires, comme des basses, comme des accords d'accompagnement, à faire exister dans le tableau comme la hiérarchie qui règne dans une page orchestrale. Ce qui ne veut point dire que sans ce passage par la musique le peintre n'eût point eu de même le sentiment des valeurs de lignes et des harmonies intellectuelles de son sujet. Il était évidemment prédisposé à voir ainsi, et peut-être son souci d'arriver à exprimer l'atmosphère de l'inexprimable,

le poussait-il vers la musique, comme ensuite il l'amena à son art pictural particulier, art de décoration sévère et de figures emblématiques, art de décoration à cause de l'ampleur des sujets abordés, art de décorateur à cause de la belle synthèse dont le sujet est traduit. On ne voit point trop, évidemment, une salle de fêtes ornée de ces nobles raidissements ni de ces profondes mélancolies. Même quand l'artiste s'étend en portraits aimables et en apparats souriants, — car il sait produire la grâce —, il n'est jamais de ceux qui jettent sur la vie un pan de songe rieur et bariolé et font poudroyer du soleil dans de la gaieté, mais il est un des artistes les mieux indiqués pour les sévères prétoires, pour les amphithéâtres de doctrine, pour tous les milieux où, au lieu d'évoquer dans sa parure « le mensonge vital », on cherche à évaluer les vérités après de l'existence. Pourtant on ne s'est point avisé d'utiliser cette aptitude, et Alfred Agache demeure un peintre de musée.

Les origines de l'artiste n'apportent point sur son développement de lueurs particulières, ni de faits qui empêchent d'attribuer surtout son originalité et les tendances de son faire à sa culture littéraire, philosophique et musicale.

Alfred Agache est Lillois. Il n'a des peintres flamands ni la joie, ni l'ordinaire virtuosité, ni le faire brillant. Encore qu'il lustre comme eux l'accessoire, se plaise à la richesse des noirs, au détail d'une draperie multicolore, ce sont surtout qualités de métier dont volontairement il se garde. Pourtant, à côté de la verve, du mouvement, de la robustesse flamande, s'est affirmée, dans des œuvres d'artistes du Nord français, une mélancolie émue, affinée, intelligente, un peu sentimentale, très éprise des heures tendres de la nature, des aubes pâles, des crépuscules où la valeur d'une fenêtre éclairée par la douceur d'une lampe, prend une signification de trêve humaine dans le repos des choses. Dans cet art, dont Cazin donna la formule, notre peintre a trouvé des impressions parentes des siennes, comme aussi des tableaux de Henri Duhem, mais ce n'est qu'un lointain cousinage. Les paysages d'Agache peints au temps des premières études, dans la plaine qui entoure Lille, sont d'un accent tout différent; la lumière n'y joue point le rôle principal, mais la ligne; autour des moulins à vent les arborescences dressent comme les rives d'un îlot, noyé dans la plaine rase en surface d'ondes polies et denses.

On ne trouve pas à son point de départ d'influence déterminante; aussi bien n'est-il l'élève de personne. Aucune École des

Beaux-Arts ne lui a appris son métier; il est apparu quelques semaines à l'École d'art de Lille, sans y trouver ni conseil efficace, ni exemple qu'il fût tenté de suivre. Quand il aborda la peinture, ayant écarté l'idée de se livrer à la musique, ce fut, non point par hasard, mais par progression lente qu'il y arriva. Il a voyagé, il s'est empli les yeux des beaux musées d'Italie, du décor de l'Égypte; il a vu l'Inde; c'est pour fixer des souvenirs, des lignes, des architectures, des aspects ethniques, qu'il se met à dessiner. Ce n'est point une éducation de peintre qui le mène à voir la nature en peintre; c'est une conception de lettré, de curieux, de songeur aussi, qui se canalise dans l'art du peintre. Les images qui se sont fixées en lui, et qui ont couvert par leur développement les images originelles, les visions de pays natal, viennent des régions d'Orient; il en a savouré la massivité et le hiératisme; l'Italie lui sert de milieu à accommoder ces ressources amples et sévères que lui offrent les pierres du vieux monde, avec les moyens d'exprimer une sensibilité plus moderne, et le voici, tout de suite, tenté par l'énigme des faces douloureuses où la vie, parmi le cadre tracé d'avance de la figure, a écrit ses mémoires, en arabesques de rides, en cassures heurtées, en plis ravinés, tels les sillons d'une charrue de fatalité; la première étude qui compte de lui, c'est une tête de vieille dont l'énergique expression le tente par le démenti des yeux brillants et énergiques donné à la bouche creusée et close sur des gencives édentées, donné au cou où les cordes de l'âge saillent; les joues creuses contrastent avec le front, où dure au-dessus de plis profonds, entre les yeux, une opiniâtreté; de l'étude de ces éléments contrastants de vigueur ménagée et de décrépitude envahissante sortira son tableau *Les Parques*, où il devra triompher de cette difficulté : donner l'idée d'une éternelle vieillesse, et différencier trois aspects de la même idée. Déjà, parmi un ensemble d'allure un peu italienne, les partis pris du peintre s'accusent. Déjà, il adopte la toile circulaire, le *rond* qui accentue l'aspect médaille, épargne des détails de mise en page, rabat l'attention sur le motif central. Les trois sœurs sont assises auprès du rouet. Autour d'elles, point de décor; le mur gris contre lequel bat un vollement de chauves-souris; pas d'accessoires; sous les pieds d'Atropos et de Lachésis un tome du livre de vie ouvert et froissé. Le costume des Parques (costume de Sibylles ou de vieilles femmes de la campagne romaine) est d'une étoffe noire au ton profond, que relève une broderie rouge à rehauts d'or, à dessins hiératiques. Ces Parques n'ont point aux traits de leur visage

de cruauté, ni de douceur. Le peintre a voulu accuser leur habitude du travail funèbre, le déterminisme de leur geste, en noter la tranquillité de rouage, de flux et de reflux silencieux et réguliers. ChloTho regarde et file, Atropos attend, Lachésis évalue. La tragédie de la vie se joue entre ce geste d'aunage de Lachésis, attentive et scrupuleuse et le geste mécanique que va développer Atropos sortant



LES PARQUES, PAR M. ALFRED AGACHE (1882)

de son sommeil pour l'accomplir. ChloTho semble attentive comme au contrôle d'une expérience. C'est un tableau de début (1882). Le peintre y accuse déjà sa conception tranquille et pessimiste de la vie, d'un pessimisme plus profond à force d'être tranquille, à force d'être une acceptation simple des conditions de la vie. Il n'a point encore toute sa maîtrise. Une ambiance flotte, qui vient des musées d'Italie. L'idée n'est point formulée, comme l'artiste y atteindra plus tard, par une seule figure développée par la présentation de rares attributs ; mais c'est déjà plus qu'un embryon de son œuvre ; il y a

là le choix délibéré d'une esthétique et d'une manière, résolue à être le moins possible une manière, la conception d'un style et sa réalisation en beauté.

Le même art, aux années suivantes, nous donne dans un métier semblable, mais qui toujours sert une esthétique plus simplifiée, une sibylle rêvant, tenant sur ses genoux le livre des oracles, à la main une tige feuillue; un trépied, le laurier sacré, un vol d'oiseaux, demeurent l'accompagnement d'une figure assise, au dur profil sévère. A un autre tableau : *Où va, Seigneur, où va la terre dans les cieux?* un sage rêve, sorte de Galilée à longue barbe blanche, coiffé d'une toque de velours noir, perdu dans un ample manteau de velours noir, accoudé, envahi de méditation profonde, les yeux lucidément contemplateurs, sa main appuyant un compas sur un livre; un fond d'irradiation géométrique l'entoure; près de lui sont posées une fleur et une tête de mort (existence et devenir) qui soulignent d'un rappel de l'ordre des faits l'expression de contention philosophique du visage. D'ailleurs, dès 1885, l'art de l'artiste apparaît complet, véhicule d'une pensée ou d'une méditation, avec la *Fortune*, et en 1888 ce sera l'*Énigme*, visions très nettes de cet art sévère et de la technique appropriée que le peintre s'est créée.

* *

Cette décision, chez un artiste, de vouer son labeur à l'expression d'idées générales ne va point sans comporter de sacrifices. L'atelier d'un peintre d'idées ne s'encombrera point de pochades, d'ébauches heureuses, d'esquisses qui ont été des amorces vers des voies tentées et abandonnées et qui nous mettent au courant de la complexité du peintre et des tentations qu'il a éprouvées devant la nature. Dans la recherche des idées générales, qui sont peu nombreuses, ce sont surtout des tâtonnements qui se rendent sensibles, des états divers de la même pensée qui se présentent aux doigts et au cerveau de l'artiste jusqu'à ce qu'il ait trouvé l'accord de lignes qui correspond entièrement à la présentation du sujet, à l'ordonnance de fresque, entrevue un instant au concept, mi-littérairement, mi-picturalement et qu'il faut réaliser pleinement. Heureusement pour la variété de l'œuvre, qu'il n'est point d'artiste qui ne s'égaille autour de ses volontés fondamentales, en quelques écoles buissonnières. Agache a souvent adouci l'expression majestueuse de son art à la recherche d'émotions plus fugaces; c'est de la même probité opiniâtre dont

il figure les symboles des forces psychiques ou mentales, qu'il a manifesté son avis sur la passion et les forces jeunes de l'amour; c'est avec la même volonté de faire égal à son sujet qu'il a infléchi à plus de nuances claires, dans des études ou des tableaux, les sobriétés de sa couleur. C'est aussi avec la même volonté tenace d'exprimer la mentalité de la vie qu'il a peint quelques portraits à



LE SECRET, PAR M. ALFRED AGACHE (1892)

faces d'éénigme ou de sourire. Il y a dans son œuvre deux courants, ou, plutôt, il y a deux densités pour ainsi dire, d'attention, dans sa traduction de la vie, plus vraie d'être plus générale et d'avoir comporté quelques haltes aux oasis de fraîcheur.

Parfois l'œuvre est mixte entre ces deux tendances comme dans *Vanité* (Salon de 1890), où quelque poète lauré, quelque Dante, rêve sur la terrasse qui borde le parc solitaire, le jardin de la vie intérieure, et tout auprès de lui sur le rebord de cette terrasse, prête à

rentrer dans la vie, venant pour un temps de gravir ce faîte, de s'arrêter sur cette frontière, une jeune femme extériorise une grâce souple et l'appel des vanités et des puissances du monde. A cette gamme du talent d'Agache répond plus exactement son tableau du *Secret* (Salon de 1892).

Une jeune femme est assise auprès d'un coffre scellé. Elle s'y appuie, elle en est la gardienne, non point triste ni sévère, ni souriante ; elle est grave et de figure et d'expression et de maintien. La jolie jeunesse de la physionomie, la carnation chaude des traits réguliers, ce qu'il y a de délicatesse dans sa beauté, atténue ce que sa rêverie donne de fixité et d'absence à son regard; sa robe d'un pourpre profond s'orne d'or de fleurs rouges, le voile qui descend au long de ses cheveux blonds parmi l'or d'une couronne de laurier et l'éclat des fleurs donne encore à sa face plus de douceur lointaine. Elle attend quoi ? la destinée ; elle attend la révélation de ce secret qu'elle contient; *intra me futurum est*, l'avenir est parmi moi, parmi ses entrailles et dans son air de tête. Ce secret se modifiera selon celui qui viendra vers elle lui en demander l'énigme, et dans sa révélation elle mêlera à ce qui dort en elle le reflet de son hypothèse, de ce qui viendra s'y mirer. Et la tendance du tableau est d'affirmer la gravité de la recherche du secret; cette gardienne du seuil est austère ; si aimable soit l'aspect et doux l'email du masque qu'un jeune sang vient colorer, ce n'en est pas moins une énigme qui se pose; c'est une beauté d'inquiétude, malgré tout son calme, auprès d'un coffre où sont peut-être enfermés, comme dans le conte oriental, les puissances malfaisantes et les forces de l'orage.

Beaucoup plus douce, et peinte dans les tons de suavité, apparaît l'*Annonciation* du Salon de 1891. C'est, aux fonds, le plus charmant paysage de rêve apaisé, un lac de Palestine à rives plates; sur les eaux d'un bleu sans nuée passe la caresse lente d'une barque; un peu de ciel s'y mire de candeur absolue, pas un souffle de vent ne vient agiter la branche de vigne vierge qui nimbe la maison sous le portique de laquelle la Vierge est assise; le halo des saints entoure déjà sa jeune tête d'où la finesse du voile descend sur son corps, l'enveloppant de ténuité, de faiblesse, d'innocence; l'ange s'incline devant elle et lui présente la branche de lys. Il s'incline la main sur son cœur; elle écoute et pressent, sans trouble de l'inconnu. Page calme et douce, feuillet de grand missel moderne, peint avec de la tendresse tout humaine qui se plaît à définir deux

effigies de grâce pure. Ici, chez un peintre si volontairement indépendant que les attaches, les filiations, les influences sont bien difficiles à saisir, parce que peu nombreuses, il semble qu'on retrouve une affirmation de cette essence de nature du Nord, teintée d'études d'Italie. Très fugitif passe le souvenir de Rossetti, de cette recherche de grâce stricte et vigoureuse et de chaude concision, d'élégance rêveuse, dont il donne de si beaux effets dans les tableaux qui mettent en présence Dante et Béatrix. Il existe une *Annonciation* de Rossetti ; elle est tout autre que celle d'Agache et plus nerveuse et presque tourmentée ; aussi ce n'est point entre deux tableaux qu'on pense ici établir quelque rapport, ni entre deux techniques, mais comme une affinité de méthode et de complexion mentale qu'on veut indiquer, comme, dans une certaine mesure, réelle.

Un beau tableau, appelé simplement *Étude décorative*, figure, dans des éléments de luxe et de richesse, dans la création d'un intérieur moderne qui fait appel aux ressources d'art du passé et du lointain, chapiteau doré, tapis diaprés, une figure fine de femme, au mouvement souple et las, à l'allure de rêve et de Nord. C'est une simple recherche d'harmonie, un essai d'accord avec une figure méditative et de réalité, et surtout de douceur, du luxe de la couleur et des lignes, comme le peintre le tenta avec une figure à arêtes plus vives et plus impérieuses, dans un autre tableau où la beauté de l'allure se drape du plus somptueux manteau. Ici le peintre se trouve dans une région d'essais de grande décoration, dont il réunit les éléments d'harmonie, dirait-on, à l'état d'études et de fragments, en attendant la réalisation d'un ensemble dicté par un jeu logique de la ligne et de la couleur.

* * *

Les portraits voisinent avec ces études de figures qui leur sont parentes par l'intimité de leurs intentions; le chaînon qui les réunit, la critique le trouve en cette figure de l'*Enchanteresse*, portrait tout moderne d'une femme en robe noire, ceinturée de clair, et qui porte en sa main une sphère claire, bulle de savon ou globe du monde, transparence irisée où peuvent se peindre tous les rêves. Le regard, sous la mousse des cheveux diadémés, est clair, fixe, envahissant la physionomie qu'il suscite. Les portraits d'Agache sont tous d'attitude simple et grave, et la mentalité du regard y est, sinon sa préoccupation principale, au moins un de ses buts le plus atten-

tivement poursuivis et le plus sûrement atteints. Ces longs regards mangent la figure, selon l'expression populaire, et lui communiquent cette allure de méditation close ou angoissée que fortifie la sobriété du décor réalisé, des toilettes noires, des tapisseries florées du fond de la quasi-solitude de la toile autour de l'effigie. Presque toutes ont cet aspect de Muses, d'Égories et de sphinx, sauf quelques jolies études campées devant la grâce du modèle, soit que le peintre lui conserve la toilette moderne, soit que, comme dans son *Kaled*, il arrange autour des cheveux les velours d'une sorte de turban, qu'il ocelle la robe stricte de figures de bêtes décoratives, qu'il y mette le luisant froid d'un gorgerin ou d'un pommeau d'épée, et se distraie ainsi à fixer dans un rêve de passé une noble silhouette et une courbe de beauté vivante.

* * *

Mais quel que soit l'intérêt des portraits, de l'*Annonciation*, des figures décoratives, la part capitale de l'œuvre du peintre c'est toujours ces grandes interprétations des lois de la vie, qu'il commençait à formuler dès ses débuts avec les *Parques*, dont il continua la figuration avec l'*Énigme*, la *Loi*, la *Fortune*, le *Deuil*, comme s'il préparait lentement une salle de musée où tiendraient un jour les fastes graves de la destinée humaine et la représentation des symboles de l'Esprit pur et du Hasard dans leur coexistence et leur connexion.

L'*Énigme*, c'est au haut d'un escalier de pierre où monteraient les pas des humains altérés de vie supérieure, la présence d'une forme féminine, aux vigoureux traits de beauté, aux yeux si ombreux sous le reflet du voile qui couvre sa tête qu'on n'en distingue point l'expression. Le mouvement ample et simple, dans ces longs voiles noirs et la robe de pourpre foncée, n'est ni de renoncement monacal, ni de repos, ni d'inertie, ni de nonchalance. Il a au contraire, dans sa rectitude, allongée des plis durs de la robe, une implacabilité; c'est un costume de prêtresse du silence, d'ombre vivante, de fatalité qui clôt son regard sur elle-même et lit en sa vie intérieure l'histoire et la prophétie de la vie extérieure; c'est comme un concert de lignes nobles figurant une image de réalité sévère qui ne marche ni ne s'abandonne, mais vit solitaire et froide dans le recul que fait autour d'elle le silence de ses yeux mi-clos.

La *Loi* garde cette impassibilité sévère; haute, droite, la tête couverte de ce voile aux plis de mezzaro qu'affectionne l'artiste, ceinturée de fer, appuyée sur l'épée, les yeux clairs sans haine ni



LA FORTUNE, PAR M. ALFRED AGACHE (1885)

(Musée de Lille.)

pitié, elle regarde au loin sans percevoir la clamour des misérables couchés à ses pieds, sans entendre leurs doléances navrées, car elle est une vierge impassible qui ne sait de quelles réalités elle est faite, mais qui obéit au déterminisme autoritaire qui la fit naître d'anciennes lois calculées pour des ensembles de faits et de vies différents.

La *Fortune* est le plus populaire des grands tableaux d'Alfred Agache. Il le doit sans doute à ce que sa composition est plus touffue, et aussi que nulle part ailleurs l'artiste n'a su incarner mieux son rêve de fatalité, de force aveugle et puissante que dans cette face de la Fortune, si brutale et si tragique dans son immobilité silencieuse. Entre deux colonnes qui suffisent à évoquer les Temples comme les Bourses et tout l'ensemble dur et solide des vieilles constructions de la civilisation dans son ambition de faire éternel, la Fortune est assise, murée dans son silence et dans son impassibilité, et derrière elle c'est une roue, la forte roue de la loterie de la vie et surtout de l'engrenage implacable des forces, de leur mécanisme infrangible, silencieux et fatal. Le parallélisme est établi entre cette force impassible et aveugle et la force des organismes qui broient toute résistance à leur jeu. Et autour de cette surdité et de cette cécité c'est l'acclamation, l'hommage et la supplication des sages, des guerriers et des humbles; c'est le cri de joie ardente et plein d'espoir de ceux qui viennent vers la fortune en brandissant des drapeaux conquis pendant que sonnent les trompettes de la Renommée; c'est l'imploration des prélats comme de l'humble ouvrière, du soldat blessé comme de l'aveugle errant, du clerc rusé et de l'enfant qui vient s'écraser contre l'énorme piédestal où se dresse l'idole, insensible dans ses draperies d'or roide et de pourpre souveraine.

Trois ans seulement séparent les *Parques* et la *Fortune*. C'est indiquer que, dès 1885, l'artiste avait conquis sa maîtrise, car la *Fortune* compte parmi ses œuvres les plus solides, et seule la dépasse résolument ce tableau: le *Deuil*. Aussi d'une toile à l'autre on peut mesurer le terrain conquis et noter les différences. Aujourd'hui le peintre, déjà si heureusement schématique dans la *Fortune*, abrégerait encore. De même que le sculpteur, par le seul modélisé d'une forme, veut faire comprendre les causes extérieures de la joie et de la douleur qui sont à travers son personnage les héros, les sujets de son groupe ou de sa statue, de même Alfred Agache voudrait par les figures seules de ses entités traduire les sentiments de l'humanité à leur contact, sous le souffle de ces grandes forces de fatalité;

il ne grouperait plus autour du piédestal de la Fortune ces exemples de misères et d'ambitions, il ne détaillerait plus l'impression humaine de la Fortune en notant l'élan de ses adorateurs, mais se fierait au masque de la déesse et à quelques accessoires pour exprimer toute cette horreur tragique, et tous ces concours de convoitises.



PARQUE ENDORMIE, PAR M. ALFRED AGACHE (1905)

C'est l'art le plus concis qui soit, et on ne peut opposer à ces brièvetés d'objection valable, puisqu'il est de la plus nette clarté.

Au Salon de 1903, l'envoi d'Alfred Agache revenait à une de ces *Parques* qu'il traitait au commencement de sa carrière, mais qu'il représente maintenant avec bien plus de douleur épouvantée devant son essence et le rôle involontaire de sa force immuable, puis un de ces portraits d'arrangement si suggestif, de contemplation pro-

fonde, avec ce mystère violent du regard qu'il excelle à figurer. En 1906 il exposait une belle figure décorative.

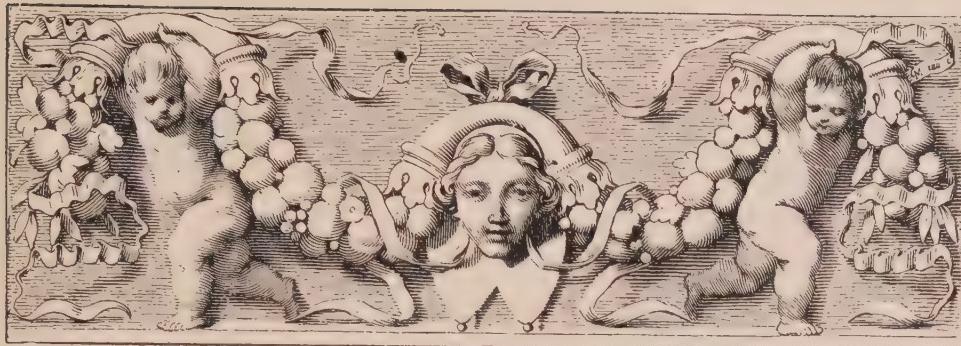
L'avenir nous donnera de lui d'autres œuvres, sans modifier, sans doute, les grandes lignes de son art. L'art d'un émotif pur peut être traversé de tourmentes qui le modifient profondément, mais non point l'art réfléchi, résolu, pesé, dépouillé, d'un artiste qui transcrit les réalités profondes et pour qui la peinture est, non pas une fin, mais un moyen d'expression idéologique. Alfred Agache pratique un art très élevé, il y trouve des joies qui ne sont point vulgaires ; il néglige d'être le paysagiste que prouvent les fonds de son *Annonciation* ; il laisse de côté un sens du joli moderne dont des études de lui apportent l'irréécusable allégation ; son parti pris de netteté lui coûte des arabesques qu'il pourrait tracer et lui pose des limites ; il y a des terroirs de l'art où il ne visite point ; mais, d'être ainsi canalisée, sa pensée se formule en un art plus intime pour dresser des effigies de rêve et de puissance, des constatations haussées à l'épique comme dans un drame mental où les idées seraient les héroïnes, pour s'affirmer en belles œuvres d'un goût austère et d'une incontestable puissance, pour tracer des portraits d'entités suffisamment vêtues de vie pour que plus tard, à leur vision, de nouveaux contemplateurs réfléchissent longuement devant la netteté de leur signification et les trames symphoniques dont elles s'entourent, comme de ce voile léger que le peintre aime à jeter sur les têtes et sur les épaules des formes qu'il crée.

GUSTAVE KAHN



FANTAISIE, PAR M. ALFRED AGACHE





UN PORTRAIT DE MADAME DE GRIGNAN



E tous les portraits de M^{me} de Grignan qui furent peints de son vivant, le seul dont on connaissait jusqu'à ce jour l'original est celui de Mignard, que la gravure a maintes fois reproduit et dont la toile est conservée actuellement au musée Carnavalet. Des autres, de celui de Ferdinand Elle et de celui de De Troy, on a perdu la trace et il en était de même de celui qu'a peint le

Provençal Laurent Fauchier.

C'est de cette dernière toile que s'occupe M. de Bordes de Fortage dans le judicieux travail dont nous transcrivons le titre ci-dessous¹, et c'est elle qu'il signale aux amateurs d'art comme figurant présentement au château du Caila, propriété et résidence habituelle de M. le comte de Galard, à Rions, dans la Gironde, au milieu de la collection de portraits historiques formée au commencement du xix^e siècle par le baron du Caila (1744-1831), bien connu comme archéologue. Le portrait en question est une toile de 64 cen-

1. L. de Bordes de Fortage, *Un portrait de M^{me} de Grignan*. Bordeaux, imprimerie G. Gounouilhou, in-4°, 24 pages, avec une héliogravure (tiré à 125 exemplaires et extrait d-s *Actes de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Bordeaux*).

timètres de hauteur sur 44 de largeur. « M^{me} de Grignan est représentée à mi-corps, de trois quarts, la tête de face et très légèrement inclinée vers la droite en regardant le tableau. Elle est discrètement décolletée en pointe. Les yeux, magnifiques, sont bleu foncé; les sourcils finement dessinés; la bouche petite, charmante et même un peu sensuelle; le menton arrondi et d'un modelé délicat. La chevelure frisée et poudrée, dont les boucles traînent jusque sur la gorge, le carmin des joues et des lèvres se rapportent parfaitement à ce qu'écrivit M^{me} de Sévigné à sa fille... La comtesse paraît assise, à en juger d'après le pli de ses vêtements. Elle porte un corsage rouge et gris, et elle est entourée d'une sorte de draperie bleue qui, cette fois, pourrait bien rappeler l'*habit bleu* qu'elle avait à son arrivée en Provence... Un joyau fixe la draperie sur l'épaule; un autre joyau ferme le milieu du corsage, agrémenté, dans le bas, d'une rangée de perles. La draperie cache à demi un bracelet.... Aucun détail ne vient distraire l'attention, qui se porte tout entière sur le personnage. »

Ainsi s'exprime M. de Bordes de Fortage, en décrivant, avec une visible sympathie, la toile qu'il a eue sous les yeux, et il a soin d'enchaîner dans sa propre analyse tous les traits épars dans la correspondance de M^{me} de Sévigné qui peuvent servir à caractériser le portrait de M^{me} de Grignan. D'ailleurs, une excellente héliogravure de Dujardin figure dans la brochure et permet au lecteur de se faire une idée exacte de l'original. C'est d'après cette héliogravure qu'a été faite la reproduction qui accompagne le présent article, et, ici encore, ceux qui voudront bien suivre nos remarques pourront aisément les contrôler sur le document graphique. Ils constateront ainsi, dans le haut de la toile et à gauche, la présence de cette inscription en lettres capitales : *La comtesse de Grignan*; tandis qu'en bas, à droite, se lit la mention suivante : *Fauchier P. 1671*. Cette double constatation est fort importante, car l'œuvre ne semble pas porter la trace de repeints et les deux indications paraissent contemporaines de la confection du portrait lui-même. Celui-ci a seulement changé de cadre, à une époque indéterminée, et passé d'un cadre ovale, dont la pression se sent encore sur quelques parties, dans le cadre carré qu'il occupe aujourd'hui.

La description de M. de Bordes de Fortage met tout cela parfaitement en évidence, et il a raison de faire remarquer encore que, dans cette toile sobrement et harmonieusement traitée, M^{me} de Grignan est représentée telle que M^{me} de Sévigné nous dit qu'elle le fut :

c'est-à-dire en Madeleine, assertion confirmée par une note du chevalier Perrin, le premier éditeur des lettres de M^{me} de Sévigné. Car, par une allégorie discrète, M^{me} de Grignan est peinte tenant à la main et pressant sur son sein un vase à parfums en or, d'un geste simple et gracieux que les artistes ont parfois prêté à la Madeleine



PORTRAIT DE LA COMTESSE DE GRIGNAN, PAR LAURENT FAUCHIER
(Collection de M. le comte de Gallard.)

de l'Évangile. Cette observation est, en effet, d'un grand poids pour soutenir l'authenticité de l'effigie de M^{me} de Grignan et établir la véracité de l'œuvre par des raisons extrinsèques. Mais l'argument capital en faveur de la certitude de l'exécution de la toile par Laurent Fauchier consiste évidemment dans la signature dont elle est revêtue. Cette signature est-elle véritablement de la main de Fauchier? M. de Bordes de Fortage le pense, et les considérations qu'il

développe rendent son raisonnement fort probant. D'abord, elle paraît absolument contemporaine de l'artiste et rien ne permet de supposer qu'elle a été apposée après coup. Si elle l'avait été, ce n'aurait pu être, au plus tard, qu'au commencement du xix^e siècle, c'est-à-dire à un âge où le truquage ne sévissait pas encore à l'état contagieux et où l'on pouvait croire aux bonnes fortunes artistiques. Au surplus, qu'est-ce que la mention du nom de Laurent Fauchier aurait ajouté alors à la valeur marchande de son œuvre? Celle-ci n'était pas à vendre et l'intelligent amateur qui l'avait distinguée avait été séduit par les qualités intimes de l'œuvre, non par la renommée de son auteur, et il l'avait acquise pour sa propre jouissance, dans sa demeure provinciale, et non pour la livrer à quelque enchère préparée savamment.

Toutes ces raisons sont, à coup sûr, capitales, et elles deviennent sans réplique pour peu qu'on puisse les confirmer du moindre témoignage extérieur. J'ai eu la curiosité de pousser des investigations plus avant, sur ce point, que M. de Bordes de Fortage, et je me suis adressé pour cela à un autre érudit de province, très informé de l'histoire de l'art provençal, M. Numa Coste, membre de la Société des Beaux-Arts d'Aix. Grâce à l'obligeance de M. Coste, j'ai pu avoir le calque de deux signatures de Laurent Fauchier, apposées sur deux documents authentiques, — un contrat d'apprentissage et un acte baptistaire, — datés tous deux de 1668, et l'analogie est absolue entre ces deux signatures et celle du portrait de M^{me} de Grignan, autant qu'elle peut l'être, bien entendu, entre deux graphies tracées par la même main, mais à l'aide de moyens différents, l'une à la plume et l'autre au pinceau. Ici et là c'est la même forme des lettres, depuis l'*f* minuscule qui commence le nom jusqu'à l'*r* très caractéristique qui le termine, et si l'allure du mot est un peu plus arrondie sur la toile que sur le papier, c'est que le peintre ne pouvait faire avec le pinceau ce qu'il faisait avec la plume : tracer son nom d'un seul trait, sans interruption et sans reprise. Sans doute, il serait téméraire de prétendre *a priori* que la signature d'un artiste doit être uniforme sous ses diverses apparences; mais il est de bonne logique de le constater, quand cette uniformité se produit et qu'elle sert à confirmer un résultat acquis par ailleurs. Dans le cas présent, la découverte du portrait signé et daté de M^{me} de Grignan par Laurent Fauchier n'importe pas seulement à l'iconographie de cette femme célèbre ; c'est encore un élément essentiel de l'histoire du peintre provençal et de l'analyse de son talent.

Car on est fort mal instruit de la nature vraie de ce talent, et, faute de terme de comparaison certain, on lui a prêté, avec une vraisemblance égale, les œuvres les plus diverses. Le portrait même de M^{me} de Grignan en est la preuve et nous offre un exemple frappant de ce que peut l'ingéniosité d'esprit de la critique quand elle s'exerce sur un sujet mal préparé. On savait par les lettres de M^{me} de Sévigné, et surtout par le commentaire du premier éditeur, que Laurent Fauchier avait peint le visage de M^{me} de Grignan, et la légende s'était même attachée à la confection de ce tableau, exécuté, disait-on, par un artiste amoureux de son modèle et mort mystérieusement avant d'avoir achevé son œuvre. Pure imagination, évidemment, que tout cela. Mais on n'ignorait pas que la toile avait existé, et, de là à chercher à l'identifier, il n'y avait qu'un pas, qui a été maintes fois franchi, surtout en ces temps derniers. M. de Bordes de Fortage cite, dans son travail, l'hypothèse émise par M. le marquis de Saporta au sujet du portrait de M^{me} de Grignan¹, que celui-ci a cru retrouver dans une toile possédée à Aix par M^{me} la comtesse Edmond de Chénerilles et provenant de la descendance de M^{me} de Grignan. La personne représentée dans ce tableau est une jeune femme de grandeur naturelle, peinte à mi-corps, assise et adossée à un rocher ombragé. Cette figure est encadrée d'un paysage agreste et accompagnée de cette mention : *M^{me} de Sévigni (sic) au rocher, par Mignard*, que M. de Saporta, juge postérieure et certainement erronée. Pour lui, ce ne peut être là que M^{me} de Grignan, et la M^{me} de Grignan de Laurent Fauchier, la Madeleine dont parle M^{me} de Sévigné. L'hypothèse est ingénieuse, mais elle repose sur trop d'invraisemblance pour qu'on soit tenté de l'adopter.

Ce n'est pas là l'unique identification qui ait été tentée. Il y a au musée de Marseille, dans la collection Paul de Surian, qui y est entrée en 1891, un portrait sous le n° 58, formellement attribué à Laurent Fauchier et désigné également comme représentant M^{me} de Grignan. C'est encore une tradition qui ne s'appuie sur rien de solide. Une reproduction phototypique² publiée dans le volume de la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, session de 1904, p. 168, nous permet de rapprocher cette toile de celle du

1. Le marquis de Saporta, *La Famille de M^{me} de Sévigné en Provence, d'après des documents inédits*. 1889, in-8, p. 43-48.

2. Bouillon-Landais, *La Galerie Paul de Surian léguée à la ville de Marseille, entrée au Musée en 1891* (dans *Réunion des Beaux-Arts des départements*, 28^e session, 1904, p. 162-178).

château du Caila, et il n'y a entre elles rien de commun, ni dans le faire, ni dans les traits de la personne représentée. Celle-ci est une femme brune, grasse et replète, aux yeux noirs et narquois, aux lèvres rouges et sensuelles, à l'abondante chevelure bouclée qui retombe sur les épaules et les recouvre entièrement; la gorge, qu'on entrevoit, est potelée, et la main, très aristocratique et très fine, est délicatement posée au début de l'échancrure du corsage. Il y a loin, comme on le voit, de cette image voluptueuse et riante à la physionomie placide et calme, d'une grâce assez alanguie, du tableau conservé au Caila. On ne saurait se demander quelle est la véritable effigie de M^{me} de Grignan parmi ces deux toiles, puisque l'une d'elles est signée et présente tous les caractères d'authenticité, tandis que l'autre ne peut être attribuée à l'artiste que par induction. Et cette induction est bien fragile.

Si on compare les deux toiles, on remarque vite que le rapprochement est à l'avantage de la toile signalée par M. de Bordes de Fortage, très sobre, très loyale et un peu sévère d'allures, tandis que celle de la collection Paul de Surian, plus petite (0^m27 sur 0^m22), est fort différente de composition et de ton, finement dessinée et bien modelée, gracieuse, mais sans énergie et sans accent, faisant songer à l'œuvre d'un bon élève de Mignard ou de Vanloo.

Par une coïncidence qu'il convient de signaler encore, une autre toile, toujours attribuée à Laurent Fauchier et annoncée comme un portrait de M^{me} de Grignan, a figuré, le 13 mai 1904, à la vente des portraits historiques du XVII^e siècle composant la collection de M. G. de Monbrison, l'amateur éclairé qui a enrichi le musée de Montauban de quelques morceaux de choix. Ce prétendu portrait de M^{me} de Grignan (n° 23 du catalogue) est porté à la suite d'un portrait de M^{me} de Sévigné attribué à Ferdinand Elle (n° 18) et un portrait du comte de Grignan imputé au même Laurent Fauchier (n° 22). Le portrait de M^{me} de Sévigné a été acquis par la conservation du musée de Versailles, où il ne fait pas mauvaise figure dans ces salles du XVII^e siècle, récemment aménagées au palais. Les deux autres toiles ont eu un sort moins notoire. Sur quoi, d'ailleurs, le possesseur ou l'expert s'appuyaient-ils pour attribuer nommément à Laurent Fauchier ces deux toiles anonymes, sur lesquelles les personnages représentés n'étaient pas plus désignés que l'artiste qui les peignit? Le catalogue ne le dit pas, sans doute parce qu'il l'ignore. Il est en tous cas bien téméraire de se montrer aussi affirmatif en présence du portrait de femme brune aux cheveux ébouriffés, aux

yeux gris, à la bouche trop rouge, représentée en buste dans un corsage bleu décolleté, agrémenté par la blancheur de la chemise et le rang des perles du collier. C'est une physionomie qui manque assez de caractère, et dont le peintre n'a pas su marquer la personnalité.

Tout ceci serait donc obscur et embrouillé, si l'étude de M. de Bordes de Fortage, en attirant l'attention sur ce point délicat, n'avait un avantage capital : elle signale une œuvre certaine de Laurent Fauchier, signée, datée, et authentiquée, pour ainsi dire, par la désignation de la personne représentée.

C'est là une donnée essentielle, qui permettra d'étudier avec assurance la manière du peintre et qui servira, au besoin, de juste terme de comparaison. Car, jusqu'à ce jour — il faut le répéter — nous n'avions aucun échantillon incontestable du talent de Laurent Fauchier, et on était contraint de le juger sur des œuvres fort différentes qu'on lui attribuait à l'aventure : les unes molles et gracieuses, comme le portrait de la collection Paul de Surian ; les autres — et c'étaient les plus vraisemblables et les plus nombreuses — solides et amples, presque lourdes, quoique vivement enlevées, comme les trois portraits d'hommes des musées de Marseille, de Montpellier et de Nantes et la *M^{me} de Grignan* du Caila¹. Si, grâce aux recherches dans les registres de l'état civil ou dans les anciennes minutes notariales, nous commençons à connaître quelques dates précises de la biographie de nos vieux peintres provinciaux, nous ignorons encore tout de leur œuvre, et cependant il faudrait commencer par travailler à établir quelques points de repère fixes, avant de tracer sur leur talent des phrases qui, ainsi écrites, ne peuvent être que de la rhétorique pure. Laurent Fauchier est, hélas ! un exemple typique de cette mauvaise habitude. Dès 1845, il faisait l'objet, dans les *Mémoires de l'Académie d'Aix* (t. VI, p. 171-199), d'une notice de J.-B.-F. Porte qui avait le mérite de préciser diverses dates et de faire litière de traditions erronées. Tout dernièrement, en 1889, M. Numa Coste revenait sur le même sujet et approchait davantage encore de la vérité par une étude attentive des documents et un examen éclairé de la prétendue production de

1. En outre de ce portrait d'homme, il y a au musée de Marseille un portrait d'abbé attribué à Laurent Fauchier. A Montpellier, dans la collection Atger, c'est un portrait du peintre La Rose, et à Nantes, dans la collection Cacault, c'est un portrait de gentilhomme. Notons, en passant, que, comme le baron du Caila, Xavier Atger et Cacault rassemblèrent leur collection au commencement du XIX^e siècle, avec le même goût et la même compétence.

Laurent Fauchier¹. Et pourtant, dans les ouvrages les plus récents et les plus officiels, on n'hésite pas à reproduire sur son compte des erreurs parfaitement démolies. Ainsi, on le dit élève de Finsonius, mort en 1632, tandis que Fauchier est né à Aix le 11 mars 1643 : c'est là un des détails de son histoire établis sans conteste. Son père était orfèvre, et lui-même fut mis en apprentissage, à l'âge de 14 ans, chez le peintre Bernardin Mimault, l'ami de Pierre Puget (17 avril 1657). Il mena de front l'étude de l'art et du métier paternel, fut reçu maître orfèvre le 4 janvier 1664 et se maria quelques mois après, le 7 août, avec une cousine.

Tout cela résulte de documents authentiques, mis au jour par M. Numa Coste. Mais, en dehors de ces faits, on ignore presque tout. On ne sait si Fauchier vécut confiné en Provence ou s'il alla à Paris et en Italie. On ne sait pas davantage ce qu'est devenu le portrait du cardinal de Vendôme, son protecteur, qu'il a peint, ni ceux de la famille de Gaillard-Lonjumeau, ni ceux des membres du Parlement de Provence qu'il avait composés dans la série à lui commandée en mai 1671. La tradition, il est vrai, lui attribue nombre de toiles, plus ou moins bien traitées, et conservées dans des demeures provençales. « Depuis la publication de mon étude », veut bien m'écrire M. Numa Coste, « j'ai eu l'occasion de voir des toiles de Fauchier, ou plutôt qu'une longue tradition attribue à ce peintre, car elles ne sont pas signées. Elles se distinguent par une merveilleuse dextérité de pinceau. Ce sont des œuvres qui ne sentent pas le travail et sont enlevées au bout de la brosse. » Mais, en l'absence de terme de comparaison, il eût été aussi téméraire de les écarter que de les adopter. Désormais, grâce au portrait de M^{me} de Grignan, on pourra se montrer moins circonspect. On pourra chercher à identifier les œuvres éparses de Fauchier, et on conviendra qu'il sera plus utile de s'y employer que de prétendre savoir si l'artiste fut épris de M^{me} de Grignan ou de M^{me} de Forbin et s'il mourut de désespoir amoureux ou de surmenage professionnel, chose plus vraisemblable, car Laurent Fauchier était un peintre très occupé lorsqu'il trépassa, le 25 mars 1672, en pleine force de l'âge, peu après avoir mené à bien l'unique toile datée et signée que nous connaissons maintenant de lui.

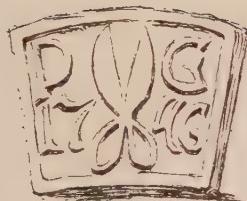
1. Numa Coste, *Laurent Fauchier* (dans *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 23^e session, 1899, p. 222-233).



AMMERSCHWIHR, KIENZHEIM ET KAYSERSBERG
D'APRÈS UNE GRAVURE DE LA « TOPOGRAPHIA ALSATIÆ COMPLETA »
DE MATTHIEU MERIAN (1663)

UN COIN DE LA VIEILLE ALSACE¹

(PREMIER ARTICLE)



CLEF DE VOUTE
D'UNE
PORTE CHARRETIÈRE
A BEBLENHEIM

« Trois châteaux sur une montagne,
« Trois églises dans un cimetière,
« Trois villes dans une vallée,
« Telle est l'Alsace partout. »

Kaysersberg, Kienzheim, Ammerschwihr sont certainement les trois petites villes qui inspirèrent ce proverbe allemand, cité comme très ancien par Merian. Groupées au pied des Vosges, à l'entrée d'une des principales vallées faisant communiquer la vaste plaine alsacienne avec le reste de la France, ces cités, aujourd'hui déchues, brillèrent autrefois et jouèrent leur rôle dans l'histoire de cette curieuse Alsace du moyen âge.

Elles eurent, elles aussi, leur large part de luttes et d'épreuves, obligées de prendre parti dans les débats qui s'élèverent si souvent entre les seigneuries puissantes et les communes autonomes : les unes essayant de rendre tyrannique leur suzeraineté, les autres développant leur indépendance ou la conquérant.

Aussi haut que l'on peut remonter le cours des siècles, les vallantes populations de la longue bande de terre entre Vosges et Rhin ne cessèrent de batailler entre elles ou contre les envahisseurs étrangers. Enchevêtement de désastres, de calamités, de tragédies qui ne le cèdent à nul autre pour l'horrible et l'héroïque, l'histoire de ce petit morceau de la Gaule présente aussi ses coins de gaillardise joyeuse, à côté de fraîches et poétiques idylles.

La race qui fut soumise à tant de vicissitudes contraires, si violentes, si diverses, devint une race énergique et railleuse. Capable, en temps ordinaire, d'observer avec un sourire ironique sur ses lèvres gourmandes de bonne chère et de bon vin, elle a produit des poètes satiriques, parents de notre Rabelais, et que les Allemands revendiquent, n'ayant rien d'équivalent dans leur littérature. Mais quand soufflait le vent des passions violentes, ces flegmatiques et ces railleurs se dressaient, emportés par une de ces fortes colères qui faisaient rugir les Kléber, les Ney, les Rapp et tant d'autres à leur suite. Les moulinets de ces grands sabreurs achevaient alors la besogne commencée par les cuisantes piqûres des satiristes.

Il y a aussi une Alsace artistique. Sous le coup des catastrophes, parmi les massacres et les dévastations, beaucoup de ses monuments disparurent. Beaucoup ont survécu. Les plus célèbres sont connus. Mais il en est d'autres, d'aspect plus modeste et qui n'ont pas moins d'intérêt. Les trois petites villes dont nous voudrions parler en renferment un certain nombre, et de plus, par elles-mêmes, dans la ceinture de leurs vieilles murailles, dans le cadre de leurs montagnes, dans l'ensemble qu'elles forment avec la belle nature environnante, et aussi par tous les souvenirs historiques attachés à chacune de leurs pierres, ces « trois villes dans une vallée » évoquent de façon touchante et pittoresque ce que fut l'Alsace d'autrefois.

Une vieille gravure, dans ce même livre de Merian, représente les trois villes vues de la montagne. Si l'on gravit aujourd'hui cette colline, on est surpris de voir combien la physionomie du pays a peu changé depuis trois siècles, combien elle est restée la même, à quelques menus détails près, et comme ces estampes d'autrefois, qui semblent sacrifier la réalité à l'aspect décoratif, sont cependant précises et bien l'œuvre d'artistes naïfs, mais consciencieux, sous leur apparente fantaisie.

De ce sommet presque dénudé et dévoré par le soleil, le regard suit jusqu'à la plaine les pentes rapides, couvertes de vignes. Sur

toutes les montagnes, à droite, à gauche, et là-bas, de l'autre côté de la vallée, la vigne escalade les versants, jusqu'à la limite des forêts couronnant les cimes. Toutes ces croupes se chevauchant baignent dans une vapeur bleuâtre et dorée. Aucune violence : vision de clarté infinie, intraduisible par nos couleurs lourdes et grises. Tout près, à nos pieds, dans les herbes desséchées, le dernier vignoble finit en une rangée très droite. Les longs échalas alsaciens, de deux mètres et plus, jaillissent de cette verdure et rayent l'horizon lumineux d'une multitude de minces traits noirs, — seule note foncée dans tout cet éblouissement. A travers eux, au-dessus d'eux, les montagnes, la plaine, s'étagent, s'étendent. On est à l'entrée de la vallée qui, par Lapoutroie et le col du Bonhomme, conduit de Colmar en France.

Les trois petites villes Kaysersberg, Kienzheim et Ammerschwihr font, dans cette verdure, des taches violacées, nettement délimitées par leurs murs d'enceinte encore debout. Parmi les grands toits de tuiles brunes se détachent les tours, les parties fortifiées, les clochers des églises. A droite, une montagne s'avance, rétrécissant le passage. Sur ses premières assises, le donjon de Kaysersberg se dresse, sombre et robuste; des murailles crénelées rejoignent la ville au-dessous, l'entourent de remparts, fermant avec elles la vallée aux envahisseurs.

En une échappée, à gauche, la plaine d'Alsace, plate, unie comme une moire changeante, verte, jaune, où les nuages promènent le glissement de leurs ombres, s'enfonce au loin, terminée par une ligne bleue dentelée, que l'on devine plutôt qu'on ne la voit, et qui est la chaîne de la Forêt-Noire, au delà du Rhin.

C'est une partie de cette longue bande de terrain qui sépare les deux races — gauloise et germanique — et sur laquelle, pendant des siècles, princes et nations s'entre-choquèrent. Objet de toutes les convoitises, enjeu de toutes les batailles, ce pays si riche fut ruiné, ravagé sans trêve. Les menaces, les violences, les trahisons, les pillages s'y succédèrent, détruisant les villes, décimant les générations.

Quelle fut l'existence de ces vieilles populations alsaciennes ? L'histoire de ces trois petites villes, groupées au débouché d'une vallée vosgienne, en peut donner l'idée.

Le seigneur dans sa forteresse, le bourgeois derrière les remparts de sa ville, le paysan sans défense dans sa chaumière devaient, tout d'abord, songer à garantir leur vie, celle de leur famille. A ces époques d'organisation élémentaire, le *struggle for life*, plus complexe

aujourd'hui, avait fatalément cette forme nette, simple, brutale. On ne pouvait se préoccuper qu'ensuite de rendre cette existence, enfin sauvegardée, aussi agréable que le permettaient le milieu et les circonstances.

Plaisirs simples, sans doute. La « joie de vivre » consistait dans l'intimité de la famille, dans les réunions, les jours de fêtes patronales et de corporations, où les jouissances de la table, les grandes beuveries, étaient réservées aux personnes mûres, de sens rassis, et la danse aux jeunes gens. Par-dessus tout, la religion et ses importantes cérémonies donnaient satisfaction au besoin d'idéal, d'au-delà, faisaient prendre en patience les misères et les périls du présent, dans l'espoir d'une éternité de repos et de récompense.

Le donjon, demeure du seigneur temporel; l'église, maison du Seigneur qui est aux cieux, — ces deux édifices bornaient l'horizon. Pour eux, à peu près seuls, l'art, par ses multiples manifestations, s'ingénierait en trouvailles grandioses ou délicates, et les monuments importants parvenus jusqu'à nous à travers les siècles sont marqués, quelques-uns du sceau féodal, le plus grand nombre du sceau religieux. Mais aucun n'est antérieur au ix^e siècle. Ce qui reste de la période de grande civilisation gallo-romaine est insignifiant. Les hordes barbares d'outre-Rhin passèrent là et, comme partout, ne laissèrent que ruines et débris. Du temps gaulois ne subsistent que quelques fortifications (murs païens) sur des sommets, et beaucoup de menus objets : vases, bijoux, armes, trouvés dans les nombreux *tumuli* découverts çà et là.

De la période romaine, un seul monument, une citadelle, le *Kœpfel*, dresse ses ruines au pied du mont Sainte-Odile. Mais les médailles, les statuettes, les sculptures, les armes, les bijoux en grand nombre remplissent les musées alsaciens. Des substructions de villas, de bains sont aussi découvertes de temps en temps, ainsi que de nombreux fragments de voies et de chemins qui sillonnaient la province.

De la période mérovingienne, tout a disparu. Une obscurité profonde enveloppe pour nous ce coin de terre pendant deux ou trois cents ans. Vers la fin du vii^e siècle, de faibles lueurs percent les ténèbres, signalent l'existence de groupements de cabanes à Kienzheim, à Ammerschwihr. Lentement, ces deux petites cités grandissent. Puis Kaysersberg, à son tour, se dégage de l'ombre, et, rapidement, prend une place prépondérante dans le groupe des trois petites villes. Vers la fin du xi^e siècle, elle commence son église, encore debout aujourd'hui. Le portail et la nef centrale, de style

roman, révèlent le proche triomphe du style ogival. Kienzheim aussi, à la même époque, jette les fondations de son église, mais toutes deux ne seront terminées qu'au XIV^e ou au XV^e siècle.

Le temps des grandes dévastations barbares était passé ; mais l'ordre, la paix publique restait précaire, à la merci des fantaisies ambitieuses des princes et des moindres seigneurs ; aussi la préoccupation des villes de quelque importance était-elle de s'entourer de tours et de murailles crénelées.

Au moment où l'anarchie était arrivée à son comble, apparut en Alsace un homme extraordinaire. Wœlflin, plébéien, simple *schultheiss* (prévôt) de Haguenau, « rustique de race, mais subtil d'intendance », dit Richer, chroniqueur de Senones, fut chargé par l'empereur Frédéric II de gouverner, de pacifier la province. De 1215 à 1230, administrateur, capitaine, ingénieur, architecte, et surtout justicier, il fit si bonne besogne qu'il mérita le nom de « Thésée de l'Alsace ».

Il lui avait fallu fermer les Vosges aux incursions des princes lorrains, en même temps que détruire des tyrannies locales. Fidèle et énergique, s'appuyant sur la bourgeoisie, sur la petite noblesse, pendant quinze ans il fut le puissant auxiliaire de l'empereur dans sa lutte contre la papauté et les féodaux. A son instigation, les villes se fortifièrent, ébauchèrent la puissante organisation qui devait, cent ans plus tard, aboutir à la célèbre confédération des principales villes d'Alsace, connue sous le nom de Décapole.

Nulle existence plus légendaire dans sa réalité, nulle fin plus mystérieuse, plus tragique que celle de Wœlflin ; tombé en disgrâce, emprisonné et dépouillé par son souverain d'un « trésor innumérable », il fut étranglé par sa femme, « de peur, raconte la chronique, qu'il ne révélât à l'empereur le reste qu'elle avait encore. »

Mais l'Alsace, grâce à lui, s'était ressaisie. Nombre de villes furent fortifiées sur ses plans, et lorsque, après sa disparition, régna de nouveau l'anarchie, les communes, conscientes de leurs droits et de leur force, étaient en état de se faire respecter. C'est de l'époque de Wœlflin que date la construction de la plupart des châteaux forts qui hérissent encore la haute et la basse Alsace de leurs ruines imposantes.

Le passage très étroit de Kaysersberg était un des points stratégiques les plus importants. Wœlflin éleva sur la hauteur fermant la vallée le donjon qu'on y voit encore (1226). Les murs, épais de plus de quatre mètres, formés d'éclats de rochers à peine équarris,

atteignent une hauteur d'environ vingt-cinq mètres. Du côté où la montagne continue à s'élever, le donjon était protégé par une très haute muraille, le touchant presque et qui, se prolongeant à droite et à gauche, descendant vers la vallée, enfermait la ville naissante, protégeait l'église nouvelle et une partie seulement de la ville actuelle. On retrouve parmi les maisons des restes de cette première muraille.

Un agrandissement (1293 à 1371) porte l'enceinte là où on la voit aujourd'hui, marquée par de hautes tours carrées. Une nouvelle transformation (xv^e siècle) joignit à la vieille cité le quartier actuel de la ville haute, sur la rive gauche de la Weiss.

Le donjon s'élevait sur une sorte d'esplanade fermée de murailles, — bloc imposant et rébarbatif. A mi-hauteur environ, suivant l'usage du temps, une ouverture, qui semble une meurtrièrs et qui était l'unique porte, perce le mur. Un homme peut tout juste s'y tenir debout. C'est par une échelle, partant du sol ou du sommet d'un bâtiment voisin, que la garnison aux abois se réfugiait dans ce réduit suprême.

Dans ces dernières années, le bloc a été éventré, et l'on peut, par le trou percé à sa base, atteindre un moderne escalier de bois conduisant au faite. Sur la plate-forme est une couronne de créneaux sans mâchicoulis, dépassant de beaucoup la taille humaine du côté de la montagne. Ils sont percés d'une meurtrièrs. De cette montagne, en grimpant quelques minutes, on domine la plate-forme à une distance de moins de trois cents mètres. Elle devint donc intenable du jour où les armes à feu eurent fait des progrès suffisants; mais jusqu'à ce moment cette tour eût pu se défendre passivement par sa position et par sa masse. La porte barricadée, il devenait impossible de mordre sur ce bloc compact; il fallait attendre que la famine livrât les défenseurs enfermés dans cette construction élémentaire.

Sur l'esplanade, au pied de la tour, s'élevaient les divers corps de bâtiments de la garnison, complètement détruits aujourd'hui, ainsi que le logis du gouverneur. On retrouve sur la face intérieure du rempart contre lequel il était élevé des traces qui en font deviner la disposition : une salle au rez-de-chaussée, surélevée de quelques marches, et une autre au-dessus. Des corbeaux montrent la place des planchers, du toit. Deux grandes fenêtres en bas, une petite au premier.

Le donjon s'élève dans un angle droit de l'enceinte qui le touche presque et lui forme une sorte de bouclier. Cette enceinte, con-

stituée par un mur très épais, mais pas assez cependant pour permettre l'installation d'un chemin de ronde au sommet, était couronnée de hourds, système de charpentes posées en cas de besoin sur des corbeaux ou glissées dans des trous qu'on voit encore en certaines places, et qui permettaient aux défenseurs de circuler et de combattre derrière les créneaux.

Ils n'eurent pas longtemps à attendre pour montrer comment ils savaient se servir de leurs belles murailles neuves. Un jour de l'an 1247, l'évêque de Strasbourg se présenta devant leurs portes à la tête d'une armée, et l'on apprit que là-bas, en Italie, Frédéric III s'étant brouillé avec Innocent IV, celui-ci l'avait excomunié; une guerre entre « ces deux moitiés de Dieu, le Pape et l'Empereur », avait suivi.

L'évêque Henri de Stahleck, qui admirait fort la jeune cité dans son corselet de tours et de murs crénelés, saisit cette occasion de remplir ses devoirs envers l'Église, en courant sus au réprouvé. Mais la citadelle résista, et le bon évêque dut se retirer fort mécontent. Le pape, irrité de cet échec, lança les foudres de l'interdit sur tous ceux qui avaient fait échouer le siège, « soit par leurs conseils, leur secours ou leur faveur », et, l'année suivante, le duc Mathieu de Lorraine, au nom d'Innocent IV, s'emparaît de la ville, grâce à la défection d'une partie de sa garnison, épouvantée par les malédic-tions sacrées. Mais en 1261 Kaysersberg fut reprise aux évêques de Strasbourg par Rodolphe de Habsbourg et restituée à l'Empire. En 1293, elle devint ville libre impériale et, son importance augmentant rapidement, elle se vit forcée d'élargir ses fortifications.

Elle ne les avait pas encore achevées que l'empereur Louis de Bavière (1336) vint l'assiéger et la reprendre de force à Jean, roi de Bohême, à qui il l'avait engagée six ans auparavant, ce qui lui permit de la remettre en gage la même année, entre les mains de l'Électeur palatin.

Kaysersberg, après ce siècle mouvementé, avait droit à quelque repos. Elle vécut en paix, ou à peu près, jusque dans les premières années du xvi^e siècle, et profita de cette tranquillité pourachever son église, qui n'avait toujours que son porche et sa nef. Le chœur et deux collatéraux d'inégale largeur complétèrent l'édifice. Au-dessus d'une porte murée du côté sud se trouve cette inscription : « En l'an 1448, jour de Sainte-Marguerite, cette construction a été commencée. »

Puis on s'aperçut que le cimetière, qui n'avait pas pu s'agrandir en même temps que la ville, ne pouvait plus contenir tous les pau-

vres trépassés qu'on lui confiait. Ce cimetière avait été ménagé dans une bande de terre s'allongeant entre l'église et le mur d'enceinte tout proche. Il fallait faire de la place pour les nouveaux morts, pour les morts de demain. On résolut alors (1463) d'élever une petite chapelle (Saint-Michel) avec crypte, et dans ce sous-sol commencèrent à s'entasser les squelettes retirés des anciennes sépultures. Aujourd'hui on en voit empilés là plusieurs milliers.

Pendant que l'orgueilleuse ville impériale se développait en puissance militaire, en charme artistique, ses deux voisines, moins superbes, grandissaient pourtant, elles aussi.

Kienzheim achevait (xiv^e siècle) sa chapelle de Sainte-Régule, fondée au xi^e siècle par les comtes d'Eguisheim à la place d'un ancien oratoire dont une pierre, portant la date de 707, a été encastrée derrière l'autel du chœur. Elle continuait sa seconde église, qui devait être terminée au xvi^e siècle et, satisfaction suprême, s'entourait (au xv^e siècle) des fortifications dont on voit encore des restes importants.

En face, de l'autre côté de la Weiss, un de ces épisodes si fréquents et si tristes de l'histoire du moyen âge s'accomplissait autour d'Ammerschwihr. Deux villages, Meywihr et Katzenbach, disparaissaient lentement. Las d'être livrés sans défense aux violences des bandes armées guerroyant entre elles, leurs habitants, les uns après les autres, abandonnaient leurs maisons et venaient se réfugier derrière les murailles et les tours dont Ammerschwihr avait commencé à s'entourer dans la première moitié du xiv^e siècle. Ces pauvres gens mirent près de deux cents ans à s'arracher de leurs foyers. Ce ne fut qu'en 1503 que le curé de Meywihr, resté à peu près seul, se décida à rejoindre ses paroissiens. Petit à petit, les maisons s'écroulèrent, les cultures, les vignes poussèrent là où jadis s'élevaient les habitations, et aujourd'hui il ne reste plus rien de ces deux villages qu'un fragment de l'église de Meywihr, une crypte où gisent épars quelques ossements et crânes brisés des anciens habitants, morts et déposés là avant l'époque des exodes.

Sans avoir l'importance militaire de Kaysersberg, Ammerschwihr était cependant une fière et forte ville. Du côté de la montagne, une triple enceinte protégeait la porte haute, encore debout, et lorsque la poudre et les canons révolutionnèrent l'art de la guerre, les habitants s'efforcèrent de transformer leurs fortifications et de les mettre à la hauteur des nécessités nouvelles. Une tour, le *Schelmenturm*, est un bel échantillon de ce que tentèrent les ingénieurs de l'époque pour lutter contre l'effet foudroyant des nouveaux en-

gins. Ils essayèrent aussi, sur certains points, de doubler leurs murailles, remplissant de terre l'entre-deux voûté. Aujourd'hui, la terre ayant été retirée, les industrious habitants se trouvent possesseurs de caves économiques, et cela semble le bénéfice le plus



LE QUAI DE LA WEISS VU DU PONT FORTIFIÉ DE KAYSERSBERG

d'après une aquarelle de M. Frédéric Régamey.

certain que la ville ait tiré de ses efforts pour sauvegarder sa vieille réputation de place forte.

Maintenant Ammerschwihr a oublié ses vanités belliqueuses ; elle vit très calme et très paisible, fière seulement de ses quelques monuments : une église du XIV^e et du XV^e siècle, dans laquelle se trouve un escalier du XVI^e, montant aux orgues ; un hôtel de ville de

la Renaissance (1552), une Douane (fin du xv^e) et quantité de vieilles maisons qui contribuent à en faire une des villes d'Alsace les plus caractéristiques et ayant le mieux conservé l'aspect du moyen âge.

Les « trois villes dans leur vallée » avaient vu le xv^e siècle s'écouler assez paisiblement. En 1477, Kaysersberg avait bien envoyé son contingent prendre part à la bataille de Nancy contre Charles le Téméraire, mais cela ne l'avait pas assez troublée pour lui faire interrompre ses travaux d'agrandissement. Elle avait tranquillement achevé son église, dont il ne lui restait plus qu'à compléter l'embellissement, et aussi sa troisième enceinte, protégeant la ville haute sur la rive gauche de la Weiss, complétée par trois ponts fortifiés : le premier à l'entrée, le second à la sortie de la rivière, le troisième au centre.

Ce dernier, le seul qui subsiste, est l'unique spécimen de ponts fortifiés en Alsace. Très intéressant par lui-même, il est, en outre, placé dans un ensemble de constructions anciennes constituant le décor le plus évocateur qui se puisse rêver. A l'entrée se trouve une maison célèbre, datée de 1460 et de 1594, aux poutres noires apparentes, quelques-unes sculptées ; une galerie avec balustrade décore le deuxième étage ; au rez-de-chaussée, une forge de maréchal-ferrant. La chaussée s'engage sur le pont assez large. Le parapet élevé, garni de créneaux percés de meurtrières, est muni d'une banquette où pouvaient circuler les combattants. A gauche, au milieu, s'élève une petite chapelle de la Vierge. De l'autre côté du pont, les grands toits bruns de maisons du xvi^e siècle, et, faisant face, une autre qui rappelle, par ses poutres et sa galerie, celle du forgeron. Enfin, par-dessus les hauts pignons, tout contre les habitations, s'élève la montagne rocheuse ; les murs d'enceinte l'escaladent et, au sommet, la vieille tour, gardienne devenue impuissante, mais toujours fidèle, dresse sur le ciel sa massive silhouette fauve.

Dans le lit de la Weiss, encaissé entre des murailles, de minces filets d'eau coulent dans un chaos de rochers et de gros galets. Un assaillant qui aurait pu, en suivant la rivière, pénétrer dans la ville malgré les deux ponts qui en défendaient le cours en amont et en aval — ponts aujourd'hui détruits, — se serait trouvé fort embarrassé entre ces murs élevés, d'autant que le torrent, à cette époque, avait une profondeur souvent considérable. Aujourd'hui, des canaux ont été creusés ; un système de vannes et d'écluses distribue la force motrice entre les établissements de meuniers et d'autres industriels de la ville.

Les habitants pouvaient donc se croire en sûreté derrière ces murailles compliquées. Mais il était en ces temps-là un ennemi plus terrible que les routiers et autres malandrins, dont les agressions, aussi fréquentes, se jouaient des remparts et des dangers



LA FONTAINE SUR LA PLACE DE L'ÉGLISE, A KAYSERSBERG

Un jour, les guetteurs virent sortir de Sigolsheim, village au delà de Kienzheim, le cortège des habitants éplorés. La peste ravageait la contrée, et les malheureux, terrifiés, avaient résolu d'aller en pèlerinage à une chapelle de la montagne. Il leur fallait traverser Kaysersberg qui, jusqu'à ce jour, avait été épargnée par le fléau ; mais en arrivant à la ville, ils trouvèrent les portes fermées et les bourgeois armés sur les remparts, qui les menacèrent et les

obligèrent à faire un détour en dehors des murs. Ce manque de charité devait être bien rapidement puni. A peine la triste procession, ayant contourné la ville, reprenait-elle le chemin de la vallée, que la terrible épidémie éclatait brusquement à Kaysersberg. C'est en souvenir de cet événement que les habitants repentants élevèrent (1511) à l'entrée de leur ville la belle croix encore debout et appelée Croix de la Peste¹. Au-dessous du Christ, la Vierge et saint Jean, et plus bas, sur le montant, saint Jacques le



RETABLE EN BOIS SCULPTÉ (1518)

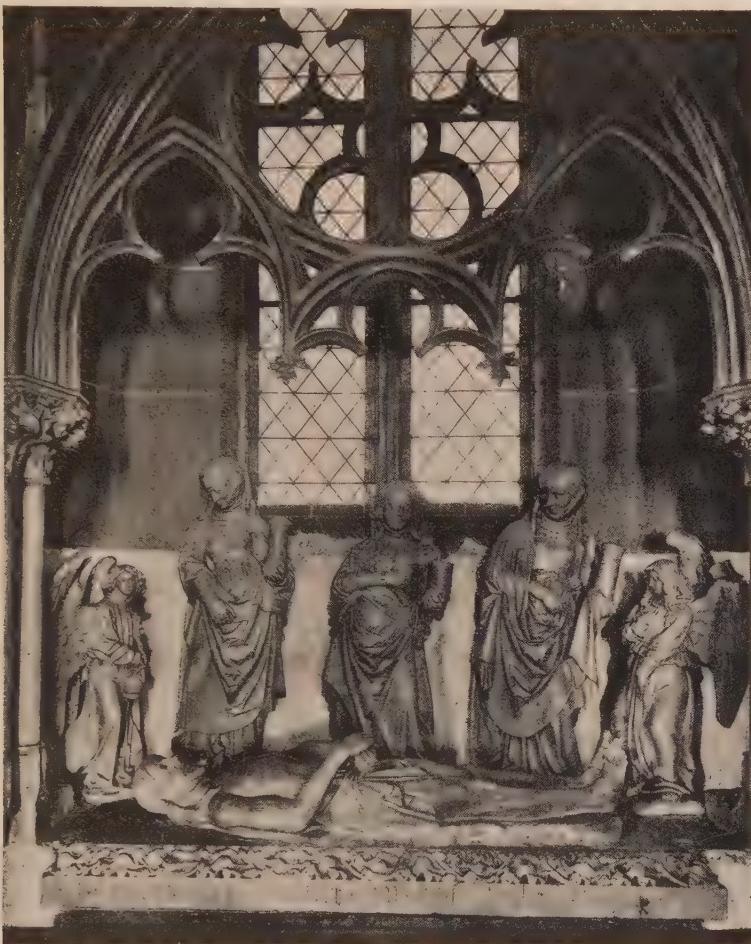
(Église paroissiale, Kaysersberg.)

Majeur en tenue de pèlerin, pieds nus, coquille au chapeau et grand bâton à la main. L'aumônière figurant dans les armes de la ville est visible à sa ceinture.

1. La reproduction que nous en donnons et les suivantes sont empruntées à un très bel ouvrage publié à Strasbourg par M. W. Heinrich, éditeur.

Sous le titre *Monuments d'Art de l'Alsace et de la Lorraine*, M. S. Haussmann, secrétaire de l'Université de Strasbourg, a réuni en 180 planches (grand format) en phototypie, un choix de reproductions des plus beaux monuments de ces deux provinces : sculptures sur pierre, sur ivoire, sur bois, depuis l'époque romaine jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Chaque planche est accompagnée d'un texte explicatif rédigé avec la collaboration de MM. Ad. Seyboth, directeur des Musées municipaux des Beaux-Arts et des Arts décoratifs à Strasbourg; Carl G. Wolfram, directeur des Archives à Metz; Fr. Leitschuh, professeur à l'Université de Strasbourg; M. Wahn, architecte municipal à Metz.

Il est regrettable qu'une fâcheuse maison moderne se dresse exactement derrière cette croix, et que ses corniches, moulures et autres vulgaires détails de construction forment à ces belles et charmantes sculptures le fond le plus déplorablement gênant. Combien il serait

SÉPULCRE DES XV^e ET XVI^e SIÈCLES

(Église paroissiale, Kaysersberg.)

désirable de les voir se détacher sur un calme rideau de verdure!

Les premières années du XVI^e siècle furent artistiquement brillantes pour les « trois villes dans la vallée », surtout pour Kaysersberg. L'église terminée n'avait plus qu'à être décorée. On imagina de dresser sur l'autel un retable, vaste triptyque dont les volets déployés devaient mettre dans le demi-jour de la nef gothique le resplendissement de ses ors, la richesse de ses sculptures. Ce fut à

un statuaire du pays, Hans de Colmar, croit-on, que fut commandé vers 1518 ce magnifique monument. Il subsiste toujours à la même place, dans un parfait état de conservation. Un bas-relief qui le supporte montre en trois compartiments le Christ et les douze Apôtres. Comme le triptyque, il est en bois sculpté et doré.

La partie centrale du retable, représentant la Crucifixion, occupe toute la hauteur, et de chaque côté, dans douze compartiments, se déroulent les différentes scènes de la Passion. Plusieurs sont des interprétations des gravures de Martin Schongauer. Il est regrettable pour la gloire de la sculpture alsacienne qu'il n'existe pas de reproductions suffisamment grandes de ces bas-reliefs.

Un autre monument fut élevé vers la même époque (fin du xv^e siècle) dans le côté nord de la nef. Un *Christ au Sépulcre* marque la transition du gothique à la Renaissance. Deux anges sont à ses côtés, et des colonnes supportant un baldaquin en gothique de la dernière période encadrent la composition. Dans la poitrine du Seigneur, une cavité fermée par une petite porte de métal recevait l'Eucharistie les trois derniers jours de la Semaine Sainte, suivant un usage remontant à saint Ulrich d'Augsbourg, au ix^e siècle, et régnant dans toute la vallée du Rhin. En 1514, trois figures représentant les Saintes Femmes furent ajoutées.

A côté, un haut-relief en bois sculpté, d'effet très dramatique, *La Descente de Croix*, se trouve encadré dans un autel moderne.

Quantité d'objets moins importants, quelques statuettes et plusieurs vitraux ou fragments de vitraux, témoignant de la piété des fidèles à cette époque, et aussi de la prospérité de la ville, ont échappé aux injures du temps.

La cité elle-même s'embellissait. En 1504, s'élevait l'hôtel de ville, devenu aujourd'hui mairie et presbytère. Un siècle plus tard, diverses améliorations y étaient faites. On peut voir à l'intérieur, entre autres choses intéressantes, de magnifiques portes sculptées et marquetées de la Renaissance allemande, datées de 1605. Des bourgeois aussi élevaient de belles maisons, notamment la maison Bagert, de la dernière période du gothique. Dans la cour, un puits moins ancien porte cette inscription en vieil alsacien :

« Si tu bois de l'eau dans ton col,
Crois-moi, cela te refroidira l'estomac.
Bois plutôt un vieux vin subtil
Je te le conseille, et laisse-moi être de l'eau. »

Matthias Hüffel 1618, Elisabeth Bircklerin.

Une autre maison à double façade (1521) est décorée d'un blason montrant un cœur percé d'un couteau. Il s'y trouve une belle cheminée de 1523.

Cette période de la fin du xv^e et du commencement du xvi^e siècle



LA DÉPOSITION DE CROIX, RETABLE EN BOIS SCULPTÉ, XVI^E SIÈCLE

(Église paroissiale, Kaysersberg.)

vit l'époque de la splendeur de Kaysersberg. A partir de ce moment, sous le coup de discordes religieuses de la Réforme, sa puissance devait s'écrouler, sa prépondérance s'effriter lentement, irrésistiblement. Parmi les événements tragiques de cette époque, citons seulement la mise à mort du curé de Kaysersberg, Samson Hillner (1523). Touché par la grâce luthérienne, il avait prêché la nouvelle foi en pleine église; les habitants indignés le traînèrent devant le magistrat.

En un instant, il fut jugé, condamné et exécuté. Le bourreau lui trancha la tête dans la cour même de l'hôtel de ville.

Kaysersberg était encore agitée de ces pieuses émotions, lorsqu'une nouvelle catastrophe vint la frapper. De l'autre côté du Rhin, la grande révolution luthérienne continuait de déchirer l'Allemagne.

La terrible guerre des Paysans, qui la ravagea en 1524, eut son contre-coup en Alsace, et, comme en Allemagne, la jacquerie alsacienne fut noyée dans des flots de sang. Kaysersberg avait été assiégée et prise par les révoltés; elle le fut encore le siècle suivant, pendant la guerre de Trente ans. Suédois, Autrichiens, Lorrains, Français, s'en emparèrent tour à tour.

Que pouvaient ses imposantes murailles, son vieux donjon gothique contre l'artillerie nouvelle? Elle fut prise, reprise, sans guère pouvoir résister. L'un après l'autre, des pans de murs entiers croulèrent, et ceux qui restaient debout, lézardés, rongés par le lierre, ne tardaient pas à devenir de tristes ruines inutiles, témoins toujours grandioses d'un passé glorieux, à jamais aboli.

L'histoire héroïque et artistique des « trois villes dans une vallée » était close. Désormais, elles allaient devenir un intéressant coin de province comme tant d'autres, sans ambitions, sans aventures, mais plus que beaucoup d'autres plein de souvenirs historiques et d'œuvres d'art. C'est ainsi que, dans leur cadre superbe de montagnes et de forêts, elles apparaissent aujourd'hui à l'amoureux des vieilles pierres.

FRÉDÉRIC RÉGAMEY

(*La suite prochainement.*)



ENSEIGNE DE BOULANGER A AMMERSCHWIHR



L'EXPOSITION GÉNÉRALE D'ART PROVENÇAL A MARSEILLE

(PREMIER ARTICLE)



LUS de douze cents ouvrages, présentés en ensembles décoratifs où la peinture, la sculpture, le meuble se retrouvent à leur place rationnelle, l'un faisant valoir l'autre et l'accompagnant, sont en ce moment réunis dans le Grand Palais de l'Exposition coloniale de Marseille. A quelques rares exceptions près, ces ouvrages sont dus à des artistes nés ou ayant résidé en Provence. De là ce titre, qu'il ne faudrait point prendre à la lettre, mais qui se justifie cependant: Exposition d'art provençal.

Après la magnifique démonstration faite en 1904 au pavillon de Marsan, l'occasion avait paru exceptionnellement propice de rassembler et de coordonner sous les yeux de tous les significatives peintures dont s'enorgueillissent la plupart de nos églises. On avait pensé, ce faisant, servir la cause de l'art en mettant en lumière des richesses d'autant plus mal connues qu'il était et qu'il est encore presque impossible de les étudier dans l'ombre des temples où elles se cachent. Ceux qui avaient conçu cet espoir se trompaient. Des empêchements d'ordre administratif vinrent se mettre à la traverse du but qu'ils imaginaient atteindre, et c'est pourquoi nous ne pourrons nous renseigner ici sur la marche de l'art en Provence qu'à partir de la fin du XVII^e siècle. Cela dit à la décharge des organisateurs, pour que nul visiteur ne s'étonne de rencontrer ici quelques ouvrages d'inspiration nettement étrangère, hâtons-nous de noter que, grâce à l'empressement rencontré auprès de tous, la production régionale postérieure au XVII^e siècle a pu être assez heureusement représentée pour nous permettre de véritables découvertes.

PEINTURES ET DESSINS

Les visiteurs de l'Exposition des Primitifs français se rappellent le *Calvaire* de la collection Arbaud, que l'on s'accordait naguère à croire flamand, mais que

M. Bouchot a depuis nettement catalogué comme de l'école de Provence ; ils se souviennent aussi de l'*Adoration des Mages*, peinte à la détrempe sur soie, qui fut toujours attribuée au roi René, propriété de M. le baron Guillibert. La contribution des églises n'ayant pas été obtenue, ce qui entoure ici ces deux ouvrages est peu de chose. Quelques pièces intéressantes, au point de vue documentaire, s'y révèlent cependant, qu'il ne faut point négliger. De ce nombre sont deux volets de triptyque représentant à l'intérieur, en deux compositions distinctes, l'*Adoration des Rois* et l'*Adoration des Bergers*, et dont l'extérieur, peint en camaïeu, nous montre, lorsque les deux panneaux sont repliés, une *Annonciation*. Ces volets portent la signature d'Henri Guigo ou Guigonis, sur lequel le savant abbé Requin a fourni à la Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, en 1904, des indications précises. L'auteur, originaire de Genève, était vers 1530 établi maître-peintre en Avignon. Les volets qui sont ici nous renseignent sur sa manière, caractérisée surtout par des influences italo-flamandes, mais qu'il était bon de noter, car Guigonis eut pour élève un décorateur fameux des églises de la ville papale, Simon de Mailhy, dit de Châlons.

Une figure d'*Évêque* à M. Baudouin-Gounelle, un curieux *Portrait du roi René*, prêté par le musée de Marseille et provenant de la bibliothèque des Grands Carmes d'Aix, un *Portrait d'homme* et un panneau à deux compartiments figurant, croit-on, d'une part, *René d'Anjou et Jeanne de Laval* et, d'autre part, *René sous le costume franciscain*, doivent être cités encore. Et pour la période des débuts, dont nous ne saurions trop déplorer l'indigence, ce sera tout. Avec Finsonius et Daret, le grand Puget nous sollicite et nous entraîne. Allons vers eux.

De Finsonius, on connaît maintenant, grâce aux recherches de M. Bredius, toute l'histoire. M. de Chennevières avait jadis signalé, dans ses *Recherches sur les peintres de l'ancienne France*, l'influence exercée à Aix par ce Brugeois qui, pourvu de la faveur de Peiresc, laissa en Provence une œuvre considérable. Flamand comme lui, Daret, après avoir fait le voyage d'Italie, s'était arrêté dans notre capitale et s'y était fixé. On les considère encore, le premier surtout, comme les initiateurs de la floraison d'art qui fit d'Aix, au XVII^e siècle, un centre singulièrement vivace. Le certain, c'est que Finsonius et Daret furent, en des genres différents, de véritables maîtres et qu'il en reste sur notre sol d'incontestables témoignages.

La peinture de Finsonius que l'exposition met en valeur, une *Résurrection de Lazare* tirée de l'église du village de Château-Gombert près Marseille, n'est pas de ses meilleures ; elle n'en a pas moins un vif intérêt. Finsonius ne s'y affirme pas complètement libéré des enseignements du Caravage, qui fut son maître ; néanmoins à certaines particularités on sent que l'élève aurait tôt fait de se dégager des entraves qui contraignent encore sa personnalité. Le Flamand qu'il est garde son goût inné de réalisme, mais par la conception de la scène et la disposition de ses personnages il s'y révèle déjà puissant dramaturge.

Tout autre est la caractéristique du talent de Daret. Portraitiste par nécessité, celui-ci brillera plutôt comme décorateur, et l'importante composition qui orne encore l'escalier de l'ancien hôtel de Châteaurenard d'Aix sera son plus éclatant titre de gloire. Ici deux ouvrages, de caractère et d'exécution trop dissimilables pour que l'on ne soit pas stupéfait de les voir donner au même

artiste, lui sont attribués¹. L'un représente, vus à mi-corps et presque grandeur nature, les trois personnages de la *Sainte Famille*; l'autre, que l'on suppose avoir été peint d'après une grande dame aixoise, dite la Belle du Canet, nous montre, sous de lourdes tentures disposées à l'entrée d'un jardin, une femme endormie. Dans la première de ces peintures la touche est grasse, la couleur vive, mais les types, d'un dessin lourd et gauche, sont sans caractère. Dans la seconde, l'exécution est beaucoup plus souple; les chairs sont aussi transparentes que savoureuses. Rapprochons de ces deux ouvrages le *Portrait d'homme* prêté par M^{me} la marquise d'Espagnet, portrait qui, lui, s'accompagne de ses papiers d'origine, et nous n'en aurons que plus de peine à reconnaître, dans l'une comme dans l'autre, la main de Daret. Mais n'est-ce pas l'utilité des expositions de permettre d'élucider des points encore obscurs de notre histoire artistique?

Un autre peintre aixois, Laurent Fauchier, devant lequel posa à plusieurs reprises, croit-on, cette aimable personne que fut la Belle du Canet, est aussi de ceux sur les œuvres desquels plane encore un obstiné mystère. Son père, un orfèvre originaire de Brignoles, l'avait confié comme apprenti à un contemporain de Daret, dont malheureusement nous ne voyons rien ici, le peintre Bernardin Mimault. Laurent s'était montré studieux et doué pour le portrait mieux qu'aucun autre et, grâce aux relations paternelles, il avait assez rapidement pu se produire. Le Parlement lui ayant, en 1671, commandé soixante-six portraits, ceux des présidents, conseillers et gens du roi, il s'était mis courageusement à l'œuvre. Une douzaine de ces portraits étaient achevés et Fauchier avait, entre temps, peint M^{me} de Grignan en Madeleine², quand une mort prématurée et presque subite vint l'enlever à l'art.

Sans doute le fastueux *Portrait d'un magistrat* que nous avons sous les yeux faisait partie de la série. L'image est d'apparat. Assis et largement drapé d'une robe doublée de soie mauve, le portraiture a grand air. Le visage et les mains sont un peu flous; mais l'ensemble est d'un virtuose. Tout près de cet ouvrage nous voyons encore un portrait. Dans la collection Atger, conservée à la Faculté de Médecine de Montpellier, se remarque une peinture que le catalogue dit être le *Portrait de Jean-Baptiste de La Rose*. Pris sur le vif, la palette et le pinceau en main, le « maître entretenu » du port de Toulon semble, tant l'auteur a donné à son ouvrage une expression de vie intense, surgir de la toile. La tête maigre et ravagée, illuminée de pensée, se modèle avec une sobriété et une énergie incomparables; la main fine et nerveuse va, croirait-on, s'agiter. L'œuvre est forte entre toutes et d'une simplicité de moyens surprenante. Eh bien! ce portrait, que la Faculté de Médecine de Montpellier n'a pas consenti à prêter aux promoteurs de l'exposition actuelle, c'est le même exactement que nous trouvons ici. Le possesseur de ce double, M. George Usslaub, qui ignorait l'existence du portrait de Montpellier, avait toujours considéré le sien comme de Sébastien Bourdon. L'attribution d'Atger est-elle plus exacte? Encore un problème à résoudre, et non des moins intéressants.

Il est d'ailleurs plaisant de voir comme, en ces matières, certains ont l'affir-

1. Une note du livret prend soin de dire que les attributions qu'il contient ont été fournies par les propriétaires et que les organisateurs n'en prennent la responsabilité en aucune mesure.

2. Voir plus haut l'article de M. Paul Bonnefon (N. D. L. R.).

mation facile. Un beau portrait du musée de Marseille représentant Puget nous a permis d'amusantes observations à ce propos. Les uns, ayant remarqué avec raison que son exécution n'a aucun rapport avec celles des peintures de l'illustre Provençal que l'on sait être sûres, le voudraient de Fauchier ; les autres, s'en tenant à la tradition, invoquent les plus irrévocables raisons pour qu'on le maintienne à l'auteur du *Milon*. Or, nous ne serions pas autrement surpris si l'on fournissait un jour la preuve que cet ouvrage n'est ni de l'un ni de l'autre. L'alternative est exactement la même pour un magnifique *Portrait d'homme* découvert par M. Louis Grobet, portrait que l'on donne à Puget, mais où certains voient du Fauchier, uniquement parce que sa facture s'éloigne considérablement de celle du *Salvator Mundi* et des *Baptêmes*. La *Sainte Famille* de M. de Saporta, dont le lien étroit avec ces tableaux s'affirme, au contraire, peut faciliter la comparaison. On sait que Puget avait appris la peinture à l'école du Cortone. Évidemment, lorsqu'il peignit cette grande page il n'était pas encore en la pleine possession de son génie, mais il pouvait déjà prétendre à une certaine maîtrise et l'on s'explique, en la voyant, la grande faveur qu'accordaient dès lors à l'artiste les Toulonnais, si empressés à utiliser ses services pour la décoration de leurs églises. Cette peinture, pour laquelle vraisemblablement Paule Boulète, la femme de Puget, et leur fils Paul ont posé, est un portrait plus qu'un sujet religieux, mais l'auteur y a mis toute son âme et le modèle y est en quelque sorte transfiguré.

Plusieurs dessins, entre autres ouvrages, représentent encore Puget. Trois d'entre eux ont plutôt un caractère documentaire. On doit cependant se réjouir de les voir là, car ils éclaireront le curieux et l'artiste sur une des branches les moins connues de la production de celui qu'on se plaisait dans son entourage à appeler le Michel-Ange français. Ces trois dessins, exécutés et soumis à différentes époques à l'approbation de Colbert par les intendants de la Marine à Toulon, alors que Puget était en ce port « maître entretenu » comme Jean-Baptiste de La Rose, ont été tirés des archives du service hydrographique de la Marine, dans l'ombre desquelles ils sommeillaient depuis des siècles. L'un représente un vaste projet conçu en vue d'un agrandissement de l'arsenal de Toulon ; le bâtiment central y est surmonté d'une haute coupole et encadré par deux cales doubles garnies de grands vaisseaux, au fronton desquelles se lit, en belles capitales, l'inscription suivante : « Reenant le très auguste et très puissant monarque Louis XIII, fut faict le presan desain par comandeman des puissances an l'année 1669 par le S. Puget S. A. P. » Sculpteur, architecte, peintre ! Notre homme, nul ne l'ignore, aimait à rappeler que les trois arts ne lui étaient pas étrangers. La seconde de ces pages, encore d'architecture, nous montre la coupe et l'ordonnance d'une salle d'armes construite dans l'arsenal suivant les plans et sous la direction de Puget, salle d'armes que l'administration crut devoir utiliser en premier lieu comme étuve et qu'un incendie, survenu le 27 avril 1677, détruisit complètement. Enfin le troisième, qui mesure près de 1^m80 de^d largeur sur environ 0^m90 de hauteur, est une sorte de plan à vol d'oiseau intitulé par son auteur : « Dessin de la ville de Toulon et partie de son arsenal du costé du Levant. » Avec deux *Vues de mer* à l'encre de Chine, empruntées au musée de Toulon, et l'arrière du vaisseau *L'Isle-de-France*, dont le maître sculpteur au port avait imaginé la décoration, ces documents nous renseignent sur les ressources multiples de ce producteur effréné, assez passionné de travail pour explorer

tous les domaines, que les grands ouvrages enivraient, mais qui ne dédaignait point de s'attarder aux besognes menues, car il savait toujours les marquer du sceau de son génie.

Mais laissons là Puget et pénétrons dans la salle du XVIII^e siècle. Fragonard, les Vanloo, Vernet et ses imitateurs, le pastelliste Joseph Boze, le portraitiste Duplessis, ne sont pas à révéler aux lecteurs de la *Gazette*. D'autres artistes, secon-



PORTRAIT DE FEMME, PAR BERNARD

(Collection de M. G. Usslaub.)

daires ceux-là, mais qu'il serait plus qu'injuste de ne point signaler à l'attention des connaisseurs, puisque aussi bien ils constituent le charme et l'intérêt réel de notre exposition, sont là pour réclamer contre un incompréhensible oubli : Françoise Duparc, Bernard, Bara, Fenouil, J.-B. Renaud, Rozet, Michel Olivier, Réattu, Raspal, Tassy, Moulinneuf, Baugean, Antoine Roux, Mille, Barrialier, autant de noms que la Provence devra inscrire en lettres d'or dans ses annales, autant de revenants auxquels le *Génie* de Chardigny, qui s'érite au centre de la salle où leurs œuvres sont réunies, semble distribuer enfin les couronnes méritées.

Les curieux d'art venus à Marseille ont souvenir de Françoise Duparc, ou plutôt des quatre peintures que nous possérons d'elle. Avant la Révolution déjà, ces quatre peintures faisaient partie du fonds communal, car l'auteur en légua la propriété à sa cité natale. Petite-fille d'un sculpteur contemporain et ami de Puget, fille d'un sculpteur encore, Françoise Duparc dut dès l'enfance être entraînée vers l'art. Tout ce que les biographes nous disent d'elle, c'est qu'après avoir été, à Aix, l'élève de J.-B. Vanloo, elle passa en Angleterre, y séjourna et ne rentra que fort âgée dans son pays pour y vivre très retirée. Nul ne sait ce que sont devenues ses œuvres. Or il est inadmissible que celles-ci aient toutes péri. Où se cachent-elles ? Londres ayant été, d'après un historien, « le théâtre de sa gloire », nous avions pensé trouver de ce côté quelques éclaircissements. D'aimables correspondants nous ont fait connaître que la Duparc avait, à leur connaissance, pris part à deux expositions londoniennes : l'une qui eut lieu en 1763 et où elle avait trois portraits ; l'autre en 1766, où elle en avait trois encore, mais il n'a jusqu'ici été possible à quiconque d'en savoir davantage. Quand on ne jugerait cette artiste que sur les quatre peintures qu'elle nous a léguées par bonheur, on trouverait en elles assez de qualités : solidité du dessin, franchise de la couleur, émotion sincère devant la nature et conscience dans l'exécution, pour ne pas lui marchander l'admiration et les hommages.

De Bernard, les musées ne possèdent rien, croyons-nous. M. de Nolhac lui-même, si abondamment renseigné sur le XVIII^e siècle, l'ignore. Ce « petit Bernard » dont M^{me} de Simiane parle souvent dans ses lettres et à qui elle voulait faire obtenir la charge de peintre des galères du Roi fit-il le voyage de Paris ? On ne peut l'affirmer. Peintre assez médiocre d'abord, il devint ensuite pastelliste des plus habiles, et sa manière inclinerait assez à croire qu'il fut en contact avec Quentin La Tour et que celui-ci le conseilla. Ce qui est incontestable, c'est que nous voyons ici, notamment avec le *Portrait d'homme* de M. Émile Ricard et la *Femme à la mandoline* de M. George Usslaub, tous deux signés de lui, des pastels hors de pair, et qu'il n'est que juste de signaler leur auteur à l'attention de ceux qui cherchent.

Qui est cet autre pastelliste, Bara, représenté par une œuvre charmante, une mère et son enfant, traités un peu dans le sentiment de certains artistes anglais du temps, mais qui a su évoquer la nature avec tant de fraîcheur et de grâce ? Qui, ce Fenouil, dont nous relevons bien le nom sur le livret du Salon de 1740, mais que, sans la trouvaille de ce *Portrait d'homme* pétillant d'esprit et de malice, nous ne pourrions estimer à sa valeur ? Qui, ce Jean-Baptiste Renaud, si adroit metteur en scène et si élégant coloriste, inconnu même en Provence et dont la personnalité s'affirme devant nous avec un intérieur familial digne de Versailles, M. de Montvalon, sa femme et leur fils ? Nous devons avouer notre ignorance. Avant l'exposition actuelle nous ne soupçonnions même pas que tous ces hommes de réel talent eussent existé. De Rozet, de Tassy, de Moulinneuf de Baugean, de Mille, de Barralier, nous connaissons bien les noms, mais nous n'avions jamais eu la fortune de rencontrer leurs excellents ouvrages. Quant à Réattu et Raspal combien sont-ils ceux qui les connaissent vraiment ? La Centennale de 1900 a en partie révélé Réattu ; il n'en faut pas moins être venu à Arles et avoir visité son modeste musée de peinture pour donner à ce dernier et à son concitoyen Raspal toute la considération qu'on leur doit. Puisqu'elle aura aidé à



PORTRAIT DE M^{me} DE MONTVALON, PAR CARLE VANLOO

(Collection de M. le Comte de Demandolx-Dedons.)

mieux faire apprécier tous ces petits maîtres, puisqu'elle aura permis de leur rendre justice et de déterminer leur place au Panthéon de l'art français, l'exposition actuelle n'aura pas été inutile, et ceux qui s'y consacrèrent ont déjà trouvé dans cette pensée la récompense de leurs efforts.

Si large cependant qu'ait été faite ici la part des inconnus ou des méconnus, les illustres n'ont pas été oubliés. Évidemment il ne pouvait venir à la pensée de



PORTRAIT DU PEINTRE VERDUSSEN ET DE SA FEMME, PAR HONORÉ REVELLY

(Musée de Toulon.)

personne de découvrir Fragonard, mais on ne devait pas omettre de revendiquer un artiste né à Grasse. Aussi l'exposition compte-t-elle plusieurs ouvrages donnés au grand voluptueux, notamment le *Pacha*, qu'il nous avait été permis de voir à l'Exposition Universelle de 1889 et que M. le docteur Jean Charcot a bien voulu confier au comité sur sa requête.

Des Vanloo, le plus provençal, en ce sens qu'il séjourna le plus longtemps dans notre pays et y eut le plus d'action, c'est Jean-Baptiste. Il était né à Aix et quand, après son retour d'Italie, il s'y fixa, la faveur des grands lui valut bientôt

pas mal de besogne. On a pu tirer des riches hôtels aixois et des collections marseillaises plusieurs portraits signés de lui : *Le Marquis et la Marquise de Brue*, à M^{me} de Boisgelin, *Le Cardinal de Mailly, archevêque d'Arles*, portrait de superbe allure malencontreusement souillé de multiples repeints, sont d'importants spécimens de ce qui sortit de son pinceau. Mais deux autres portraits de lui l'emportent en beauté sur tous les autres : celui du *Conseiller André de Montvalon*, et surtout le portrait de la femme de celui-ci, où l'artiste s'est surpassé et avec lequel il s'est placé parmi les mieux doués de son temps.

Carle, Louis, Michel et aussi Amédée Vanloo sont ici également, et Duplessis, avec un *Franklin* précieux, et Joseph Boze, avec un portrait en pied de *Mirabeau* très inattendu, et Vialy, et Cellony, et Arnulphy, trois Provençaux dont on ne connaît pas assez les mérites, et Honoré Revelly sur lequel on a pour tout renseignement qu'il appartenait à l'Académie de Marseille en 1760 et dont on ne connaît qu'une peinture, mais qui s'y révèle comme un maître : le *Portrait du peintre Verdussen et de sa femme*, appartenant au musée de Toulon.

Au seuil du XIX^e siècle deux féconds dessinateurs nous attendent : le Marseillais David, et l'Aixois Constantin. Les Clérian, de Forbin et Granet leur font escorte. La sereine beauté de la *Salle d'asile* que nous devons au dernier de ces artistes, le recueillement de son *Cloître de Sainte-Marie des Anges*, la sévérité de ce *Portrait* que le peintre fit de lui-même dans l'atelier où l'ombre et la lumière luttent, faisant vibrer une atmosphère de travail et de silence, donnent au panneau au centre duquel ces ouvrages s'imposent une physionomie singulièrement émouvante. La Révolution et l'influence de Louis David ont aiguillé l'art dans des voies nouvelles. Ingres va venir, et son élève favori Papéty, par certain crayon d'une impeccable sûreté, nous dira combien la méthode du maître avait impressionné l'élève.

Des environs de 1815 à 1844, l'École des Beaux-Arts de Marseille eut pour directeur un excellent homme, qui n'eut sa vie durant d'autre ambition que celle de répandre autour de lui les principes de l'enseignement classique : Augustin Aubert, dans l'atelier de qui tous les Provençaux dont s'honore notre école contemporaine firent leur stage. Une peinture de ce même Papéty que nous venons de citer évoque cette salle, aménagée dans la chapelle de l'ancien couvent des Bernardines, où l'école et le musée demeurèrent pendant trois quarts de siècle. Dans la plus charmante intimité, dans le plus cordial abandon, une trentaine de personnages y travaillent ou s'y instruisent, les uns groupés autour du modèle, peignant ou dessinant, les autres entourant le maître et s'inspirant de sa parole, tandis que, de-ci de-là, en groupes épars, des habitués de l'atelier, amateurs ou visiteurs, s'entre tiennent de quelque problème d'esthétique. Nous ne pouvons mettre des noms sur ces juvéniles physionomies. Pourtant ils doivent pour la plupart être figurés là, ces bons artistes qui vers 1860 constituaient une pléiade magnifique : Ricard, Monticelli, Loubon, Aiguier, Grésy, Engalière, Guigou, Simon, et Papéty lui-même, qui certainement n'a eu garde de s'écartez d'une aussi bonne compagnie.

A Gustave Ricard, l'un des premiers portraitistes français du XIX^e siècle, il a semblé qu'on devait un hommage particulièrement respectueux. En une sorte de tribune où son art suprême s'isole, quinze de ses peintures et un dessin ont été groupés. Le dessin, nous le connaissions déjà pour l'avoir vu en 1900 au

Grand Palais. Plusieurs des peintures nous étaient familières, tel ce *Portrait du peintre Paul Chenavard*, traité avec tant d'élévation et de noblesse, que le musée de Marseille compte comme un de ses plus précieux joyaux. D'autres nous



PETITE FILLE DANS LES BLÉS, PAR RICARD

(Collection de M. André Arnavon.)

étaient inconnues. Toutes, elles disent éloquemment la recherche et l'effort constant vers le mieux de l'artiste d'élite, sans trêve et sans repos assoiffé de victoires. Ricard, on le sait, passa la moitié de sa vie dans les musées en tête à tête avec les plus illustres : Titien, van Dyck, Reynolds surtout, avaient été ses plus assidus modèles. Devenus ses familiers, ils lui livrèrent à la

longue une bonne part de leurs secrets. Aussi retrouvons-nous sur ces murs quelques traces de leur action bienfaisante. Un portrait, celui de M. Félix Abram, exécuté sans doute au retour d'un de ces longs séjours d'étude en Italie où l'artiste se complaisait, pourrait, n'étaient les détails du costume, être revendiqué par le grand coloriste vénitien. Dans son portrait à trente ans (collection Polybe Zafiropoulo), où toute la délicatesse et toute la grâce d'une âme exquise se reflètent, la légèreté brillante du procédé l'emporte sur la magnificence de la couleur; cette fois, c'est à van Dyck que l'artiste a demandé conseil. Avec cet autre médaillon où il a fixé les traits de M. Charles Fitsch, alors enfant, avec cette *Petite fille dans les blés*, d'une vivacité et d'une fraîcheur de ton si rares, dont M. Arnavon est propriétaire, c'est aux maîtres anglais qu'il se rattache. Mais en chacune de ces œuvres, la personnalité hautaine de Ricard se fait jour encore. L'artiste de race qu'il est utilise les influences; il ne les subit pas. L'observateur et le poète unis en lui magnifient tout ce qu'il fixe sur la toile. Depuis le *Portrait de sa mère* et le *Portrait de Chenavard*, ces pages d'une beauté surnaturelle, jusqu'à ce fond de boîte où la fantaisie de l'artiste a concentré les splendeurs d'un coucher de soleil sur la mer, tout en son œuvre déborde de poésie sereine et de pensive émotion. Les portraits de M^{me} Abram, celui de M. Abram père, celui de M. Louis Arnavon, et les deux études de jeunes filles placées ici, permettent de suivre l'artiste dans sa marche toujours ascendante. Il faut savoir gré à leurs possesseurs de s'en être momentanément séparés.

Après Ricard, il est encore un Provençal que l'exposition de Marseille permettra de mieux connaître : le visionnaire Monticelli. Quelques rares initiés appréciaient seuls ce magnifique artiste, quand l'étude de M. de Montesquiou-Fezensac parue ici même¹ le mit largement en lumière. Rien dans les productions d'école de Monticelli n'annonçait le peintre de rêve, le coloriste prestigieux, qu'il deviendrait un jour. C'est à Paris, après avoir vu Delacroix et connu Diaz que le jeune Marseillais sentit sa vocation réelle. Il s'était jusqu'alors cru musicien. La passion de peindre s'empara tout à coup de lui et en peu d'années en fit un maître capable de briller entre les meilleurs. De ce moment datent les œuvres les plus complètes dont il faille faire honneur à sa mémoire. Alors que l'Amérique et l'Écosse en ont enrichi largement leurs galeries les plus choisies, c'est à peine si l'on en connaît encore quelques-unes en France. L'*Escalier*, à M. le docteur Marcorelles, exposé ici, est de celles-là. Avant d'apporter à l'école française la contribution de sa personnalité propre, avant d'avoir dégagé tout ce qu'il devait puiser en lui-même d'inspiration neuve, Adolphe Monticelli avait été, nous l'avons dit, séduit par les imaginations romantiques et la couleur chantante de Diaz. Il ne l'avait cependant pas imité. Si, dans cette période initiale où l'artiste se cherche, Monticelli eut un moment l'obsession du maître dont la réputation était déjà consacrée, il faut aussi reconnaître que l'opulence de sa touche, la saveur passionnée de son exécution, la luxuriance de sa palette, en annihilèrent promptement les fâcheux effets. Ces *Femmes à la fontaine*, que l'artiste a groupées dans une atmosphère dorée, et qui sont au regard la plus chaude des caresses, en fournissent l'irréécusable témoignage. Dans ses œuvres d'épanouissement, alors qu'il prenait rang parmi les maîtres de 1860,

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1901, t. I, p. 89.

Monticelli, sans donner aux contours évoqués une précision absolue, répondait par avance au reproche, que certains devaient lui adresser plus tard, de tout ignorer du dessin. C'est volontairement qu'il borna par la suite son effort à de merveilleuses ébauches. L'évolution qui devait l'amener à chercher la synthèse devant la nature lui avait inculqué la nécessité des sacrifices. C'est pourquoi les études de nature qui caractérisent cette deuxième manière, que ce soit ces *Fruits* d'une franchise presque sauvage, que ce soit ce *Bouquet* où la fleur rutilante existe au point de solliciter l'odorat, que ce soit cette *Barque au large* autour de laquelle semble tenir toute la mer, que ce soit ce *Chemin de la Blan-carde* qui crépite et grésille sous l'ardeur du soleil provençal, toutes ces études, disons-nous, sont prodigieusement vivantes. La place nous manque pour dire comment Monticelli en vint à des improvisations lourdes, à des ébauches confuses où se révèle toujours une richesse d'imagination peu commune et où s'accuse encore, malgré la lassitude et la déchéance venue, un sens inné de la couleur.

D'autres artistes s'affirment à nos yeux, dont nous ne pouvons passer sous silence les mérites. Contemporains de Monticelli, Loubon, Auguste Aiguier et Paul Guigou devaient entrer par de tout autres voies en communion avec la nature. Loubon avait voyagé; il avait pu s'instruire, former son esprit et son goût dans la contemplation des grandes œuvres du passé. Aussi trouve-t-on toujours dans les ouvrages qu'il laissa, et dont les musées d'Aix et de Marseille contiennent de caractéristiques exemplaires, une préoccupation du pittoresque et de l'effet qui parfois conduit l'artiste à des réalisations séduisantes, mais enlève toujours de sa fraîcheur à l'impression qu'il entend donner. *L'Idylle champêtre*, les *Cascarottes*, le *Retour du troupeau*, et les deux ou trois petits tableaux de lui que l'exposition nous montre encore ne le représentent pas aussi heureusement qu'il aurait dû l'être. C'est dans nos musées, nous le répétons, qu'il faut aller l'étudier.

Aiguier, au contraire, nous donne ici toute sa mesure. En des notes très différentes, il se livre à nous, avec sa sincérité naïve, sa foi profonde. Rien de moins apprêté, de plus naturel que ces pages, où il figure en toute humilité, mais avec une puissance d'expression qui le hausse à la grande école du paysage français, les aspects les plus divers de la nature provençale. N'est-elle pas délicieuse cette petite étude empruntée au musée de Cannes, où se déroulent, baignées d'air, des garrigues embaumées de lavande? Et cette anse où se reconnaissent au lointain les rochers de la rade de Toulon et que l'on croit être Tamaris, est-il rien de plus calme, de plus poétique, de plus heureusement virgilien? Mais où Aiguier se montre digne des éloges les plus rares, c'est plus encore lorsqu'il s'efforce de fixer sur l'infini des vagues bruissantes la majesté grandiose de la mort du soleil. Le musée de Toulon possède, et nous pouvons la voir ici, une de ces peintures incomparables, *Soirée d'automne aux Catalans*; le musée de Marseille en conserve une également. Ces deux toiles suffisent pour assurer à ce bel artiste l'estime des plus exigeants.

Comme Aiguier, Paul Guigou était une âme délicate et un esprit distingué. Mort jeune, — il avait à peine trente ans, — il n'a pu laisser une œuvre considérable. On trouve toutefois dans les études de lui qui sont disséminées chez les amateurs marseillais des interprétations de nature si personnelles, qu'on doit

le mettre hors de pair et le considérer comme l'un des artistes les mieux doués nés en Provence au xix^e siècle. Ses meilleurs ouvrages, les plus caractéristiques de son talent si particulier, sont ces petites études, peintes dans une gamme argentée d'une finesse et d'une suavité merveilleuses, qu'il exécutait surtout au bord de la Durance, dans cette campagne ensoleillée où toutes ses jeunes années s'étaient écoulées.

Indépendamment de ces artistes de réelle valeur, — qui, s'il existait une école provençale, devraient en être considérés comme les chefs, — plusieurs doivent être cités encore : Prosper Grésy, paysagiste original et vigoureux, dont la manière sombre et chaude contraste étrangement avec la vision fraîche et calme de Guigou; Vincent Courdouan, virtuose du pastel et qui en tira de très émouvants paysages; Fabius Brest, ami de Fromentin, mais que l'exposition actuelle a révélé surtout comme s'apparentant étroitement avec Jules Dupré; Tournemine, qui sut rendre avec harmonie et noblesse les somptuosités orientales; Édouard Imer, interprète fidèle de nos ciels et de nos terres brûlées; François Simon, ce simple et doux barbier qui employait ses loisirs à peindre au bord de la mer des troupeaux de moutons à la pâture, et qui compte aujourd'hui comme un de nos meilleurs animaliers; Joseph Suchet enfin, à qui la vie des pêcheurs inspira nombre de belles pages. Aux noms de ces fiers ouvriers il faut joindre encore celui de Ziem, qui leur survit dans sa gloire et qu'on ne sera pas surpris de voir représenté ici par une de ses plus flamboyantes *Vue d'un port*, si l'on se souvient qu'il passa de longues années de sa jeunesse en Provence.

Une dernière salle, réservée aux contemporains, et où ont été groupés de bons ouvrages de Stanislas Torrents, de Montenard, d'Alphonse Moutte, de Théophile Décanis, d'Alfred Casile, de Raymond Allègre, d'Auguste Vimar, de Théophile Bérengier, de Jean-Baptiste Olive, de M^{me} Mary Schwob, d'Auguste Lauzet, de René Seyssaud, pour n'en citer que quelques-uns, prolonge jusqu'à nos jours cette revue des productions les plus heureuses que l'art de la peinture a pu valoir à la Provence. Tels sont, sur ce seul domaine, les éléments à l'aide desquels l'exposition qui nous occupe a été constituée.

PHILIPPE AUQUIER

(*La suite prochainement.*)



BIBLIOGRAPHIE

LA SCULPTURE ATTIQUE AVANT PHIDIAS, par Henri LECHAT¹.

LES fouilles profondes entreprises depuis 1882 sur l'Acropole d'Athènes ont été l'un des événements les plus mémorables dans l'histoire de l'archéologie classique. Elles nous ont révélé un art attique que l'on peut, à bon droit, qualifier de *primitif*, un art d'inspiration ionienne ou insulaire, superposé au premier, et enfin un art attique archaïque, formé sous des influences doriques et ioniques, qui précède et prépare directement celui de Phidias.

Le premier archéologue qui ait présenté sur ces découvertes des vues d'ensemble est M. Doublet, membre de l'École française d'Athènes à l'époque des fouilles; il en rendit compte, sous le pseudonyme de *Théoxenou*, dans la *Gazette archéologique* et mit en avant certaines idées qui sont encore aujourd'hui dignes d'attention. Mais, pour écrire quelque chose de définitif sur un sujet aussi nouveau et aussi vaste, il fallait attendre la fin des fouilles; il fallait surtout que les milliers de fragments épars, recueillis dans la couche de débris accumulés par les Perses de Xerxès, eussent été nettoyés, rapprochés, publiés ou du moins exposés en bonne lumière. Ce travail considérable a été accompli à Athènes sous la direction de M. Cavvadias et de ses collaborateurs, auxquels la science en sera toujours reconnaissante. Déjà, pendant que l'œuvre de triage et d'installation était en cours, M. Lechat, membre de l'École d'Athènes, avait commencé à donner au *Bulletin de Correspondance hellénique* des articles profondément pensés, dans un style ennemi de toute expression vague et de toute rhétorique, sur les pièces capitales du nouveau musée que les flancs de l'Acropole venaient de nous rendre. De ces premiers essais sont sortis un livre excellent: *Au musée de l'Acropole d'Athènes*, où les descriptions ont le pas sur les théories, puis l'ouvrage de doctrine qui fera désormais autorité sur la matière, que l'auteur a intitulé: *La Sculpture attique avant Phidias*.

Une idée directrice relie tous les chapitres de ce livre: c'est celle de l'existence d'une véritable école attique qui, bien qu'ouverte aux influences du dehors, a eu de bonne heure sa personnalité, dont les qualités et les défauts sont bien à elle, qui reflète le tempérament athénien aussi fidèlement que l'école de Venise, par exemple, offre l'image des mœurs et des goûts des Vénitiens.

M. Lechat a beaucoup et très justement insisté sur les questions de technique;

1. Paris, Fontemoing, 1904. In-8, VIII-510 p., avec 48 figures dans le texte.

pour comprendre ce qu'ont fait les artistes d'une époque, il n'est jamais inutile de se demander comment ils s'y sont pris. Cela est particulièrement nécessaire quand il s'agit d'écoles de sculpture où les difficultés matérielles peuvent para-



STATUETTE DE FEMME EN MARBRE PEINT
DEUXIÈME MOITIÉ DU VI^e SIÈCLE AVANT J.-C.

(Musée de l'Acropole d'Athènes.)

lyser le talent ou le raidir (cela s'est vu en Égypte). La sculpture attique commence par travailler le bois ; de ces *xoana*, il ne nous reste rien, mais nous en avons d'évidentes copies dans les premières sculptures en pierre tendre, où se continue la tradition des ouvriers du bois. Lorsque l'on abandonne la pierre tendre pour attaquer le marbre, l'historien observe une période de transition où les marbriers suivent les méthodes de leurs devanciers et traitent le calcaire

dur à la façon du calcaire mou. L'incroyable perfection dans le travail du marbre dont témoignent les sculptures du Parthénon a été, comme les motifs de ces sculptures elles-mêmes, le résultat d'une longue évolution ; ce n'est pas un des moindres charmes du livre de M. Lechat de pouvoir la suivre étape par étape ; grâce à la multitude des découvertes faites sur l'Acropole, on trouve des fragments qui jalonnent cette longue route sans qu'il soit besoin de suppléer par l'imagination à ce qui nous manque. Je ne sais si l'on pourrait citer, dans aucun domaine de l'histoire de l'art avant le xvi^e siècle, une période aussi bien explorée que l'est aujourd'hui, grâce à M. Lechat, celle de la naissance et du développement de l'art attique de l'an 600 environ jusque vers 450.

Tout en admettant dans cette histoire les influences étrangères et même en leur faisant parfois une belle part, M. Lechat s'est gardé des exagérations où l'on tombait volontiers il y a trente ans lorsque, connaissant peu de monuments de l'art grec archaïque, on parlait à tout propos de Phéniciens, d'Assyriens ou même d'Égyptiens qui auraient travaillé en Grèce ou fourni aux Grecs les modèles de leurs ouvrages. Il en est, à cet égard, de l'histoire de l'art comme de celle des idées, en particulier des religions ; si une familiarité superficielle avec les documents porte à voir des emprunts là où il n'y a que des concordances, une étude plus approfondie en éloigne et fait ressortir plus nettement — surtout lorsqu'il s'agit de la Grèce et de cette *Grèce de la Grèce* qu'est Athènes — l'originalité du tempérament ethnique ou régional. Il a fallu que notre temps reconquît laborieusement cette vérité ; mais elle avait été entrevue par Voltaire : « Dès qu'il s'agit de découvertes, écrivait-il, pour peu qu'il y ait de dispute, la vraisemblance paraît devoir toujours être en faveur des Grecs. » Nous pouvons préciser, dès l'époque mycénienne, les impulsions et les suggestions qu'ils reçurent ; mais plus nous les précisons, plus il devient évident qu'ils ne subirent jamais une influence sans réagir sur elle et qu'ils surent rester originaux même en s'instruisant de bonne grâce auprès d'autrui.

SALOMON REINACH

LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS : LE BOIS, par Louis METMAN
et Gaston BRIÈRE¹.



A collection de portefeuilles de documents artistiques publiée par l'éditeur Longuet et qui comprend déjà les ouvrages de MM. Paul Vitry et Gaston Brière sur la sculpture du moyen âge², de M. Gaston Migeon sur l'art japonais³, vient de s'enrichir de deux nouveaux volumes, les premiers d'une série qui sera consacrée au musée des Arts décoratifs et en formera comme le catalogue monumental illustré.

C'est le bois qui fait l'objet de ces premiers albums. Nos lecteurs savent déjà, par l'article où M. Migeon leur a décrit les richesses du nouveau musée⁴,

1. Première partie : Moyen âge, Renaissance (60 planches, 300 documents et 12 p. de texte) ; — Deuxième partie : xvii^e et xviii^e siècles (60 planches, 370 documents et 16 p. de texte). Paris, ateliers photo-mécaniques D. A. Longuet. In-folio (36 et 40 fr.).

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. II, p. 310.

3. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. II, p. 87.

4. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. II, p. 5.

que c'est là la partie la plus importante et la plus précieuse de ces collections, depuis que le legs généreux d'Émile Peyre a ajouté aux nombreuses boiseries des XVII^e et XVIII^e siècles acquises par l'Union centrale depuis sa fondation l'incomparable réunion qu'il avait formée et où l'Italie, l'Espagne, l'Allemagne, les Flandres et la France, surtout pour la période du moyen âge et de la Renaissance, sont représentées dans leurs créations les plus caractéristiques, souvent les plus parfaites. A ces inestimables séries, composées surtout de meubles, d'autres libéralités d'amateurs, de M. Jules Maciet en particulier, ont ajouté bon nombre d'autres œuvres excellentes, notamment de statues et statuettes, qui achèvent ainsi de former un ensemble comme peu de musées peuvent en offrir.

Dans ce trésor abondant M. Louis Metman, conservateur du musée — dont il a retracé dans un avant-propos l'origine et l'histoire en même temps que la formation des collections que nous venons de dire — et M. Gaston Brière, attaché au musée de Versailles, — si érudit particulièrement en ce qui concerne le XVII^e et le XVIII^e siècle, et qui, dans la préface du second volume, a donné une excellente étude d'ensemble sur l'art de cette période — ont puisé à pleines mains pour y choisir (non sans embarras sans doute entre tant de merveilles) les pièces les plus typiques. 300 représentent le moyen âge et la Renaissance : statues, lutrins, crédences, stalles, chaires, banquettes et sièges de tout genre, coffres, bahuts, tables, lits, vantaux de portes, motifs ornementaux, etc. ; 370 autres appartiennent aux siècles suivants. Pour ceux-ci, où le travail de l'ébéniste prend de plus en plus d'importance au détriment de celui du menuisier, où la marqueterie, l'incrustation de motifs de métal, l'emploi de placage de bois rares supplantent peu à peu le travail direct du bois, les auteurs, pour rester fidèles au titre de l'ouvrage, s'en sont tenus uniquement aux œuvres dans lesquelles la sculpture sur bois prédomine. La matière, d'ailleurs, était encore assez vaste, et si l'on songe à la fécondité d'imagination, au goût, à l'habileté, à la délicatesse de ciseau de nos sculpteurs de cette époque, on imaginera sans peine l'intérêt et le charme de ce second album.

Ces 670 motifs, reproduits en phototypies très fidèles (qui nous paraissent dépasser en netteté et en finesse celles des albums précédents), les auteurs les ont groupés méthodiquement par époques et par pays, en rapprochant autant que possible les ouvrages similaires, et dans de savantes notices — qui ne constituent pas la moindre valeur de ce répertoire et que précède une excellente bibliographie méthodique, par pays, musées, expositions, collections, de tous les ouvrages publiés en différentes langues sur l'art du bois — ils se sont appliqués à donner, avec la description de la pièce figurée, les indications les plus complètes d'origine, de matière, de dimensions, de date, y joignant à l'occasion des remarques critiques instituant une utile comparaison avec telle autre pièce figurant au musée même ou reproduite dans d'autres livres. Et ainsi, par le texte comme par l'image, ces nouveaux recueils, comme les précédents, rendront les plus grands services aux artistes, aux ouvriers d'art, aux historiens et aux amateurs. La suite en sera vivement désirée.

A. M.

L'Imprimeur-gérant : LÉON MAILLARD.

PARIS. — IMPRIMERIE DE LA « GAZETTE DES BEAUX-ARTS » 8, RUE FAVART.

LE « BAIN TURC » D'INGRES



ux beaux jours déjà si lointains du romantisme, une vogue, peut-être excessive, s'attacha à quelques livres illustrés exclusivement consacrés aux héroïnes des grands poètes. On vit ainsi successivement paraître *Les Femmes de Shakespeare*, *Les Femmes de Walter Scott*, puis *Les Femmes de Goethe* et *Les Femmes de la Bible*, série luxueuse, honnête, un peu grave, à laquelle l'érudit et spirituel conservateur

du Cabinet des estampes, M. H. Bouchot, a voulu adjoindre, non sans quelque malice sans doute, *Les Femmes de Brantôme*. Je n'ai pas souvenance que cette mode soit passée du domaine des lettres dans celui des arts, et qu'une série de *keepsakes* ait vu le jour pour célébrer les femmes de Rubens, de Rembrandt ou de Raphaël. Cela s'explique, car les peintres, esclaves volontaires de modèles préférés, diversifient moins leurs types que les littérateurs, dont les facultés créatrices ne sont pas cantonnées dans un champ aussi restreint. Saintes Vierges, Marie-Madeleine, Suzanne, Vénus, chez Rubens, s'incarnent toutes en Hélène Fourment; Saskia van Uylenborch et Hendrickje Stoffels ont prêté leurs formes à toutes les Dalila, à toutes les Bethsabée, à toutes les Danaé, à toutes les Fiancées juives de Rembrandt. Raphaël et Léonard de Vinci n'avaient-ils pas opéré de même? et, avant eux, Fra Filippo Lippi n'avait-il pas

trouvé dans *Lucrezia Buti* le type charmant de ses Madones? De là, quelque monotonie dont les éditeurs durent prendre ombrage. Mais ce qui n'a pas été fait pour les bibliothèques des salons devrait bien l'être pour celles des amateurs d'art, et j'ose dire que l'histoire de la peinture y gagnerait quelque chose.

En écrivant ceci, je songe à l'intérêt que présenterait une série de monographies abondamment illustrées et documentées sur les femmes d'*Ingres*; non pas celles, pour si séduisantes qu'elles soient, dont il a peint ou dessiné les portraits, mais celles qui, filles exclusivement de son génie à la fois sensuel et chaste, ont révélé au monde des arts quelques types nouveaux de l'éternelle beauté.

Très naturellement, on grouperait d'un côté les grandes amoureuses : *Francesca da Rimini*, *Stratonice*, *la Fornarina*, non loin de *Jeanne d'Arc*, qui eut pour unique amour celui de la patrie, et des saintes, pétales exquis de la rose mystique, dont la vie se confondit en Dieu; puis, de l'autre côté, celles, plus émouvantes encore, en qui l'artiste a incarné les péripéties de l'incessant combat que se livraient en lui les ardentes aspirations de la chair et le culte extatique de la sereine beauté. Dans ce dernier groupe, dont le charme voluptueux s'élève parfois à une grandeur presque tragique, comme telles strophes de *Sapho*, on distinguerait trois sous-types généraux : celui de la femme couchée, auquel la *Grande Odalisque* a donné sa nuance d'impassibilité à la fois sensuelle et morose; celui des déesses dressées sur les flots, *Sources* ou *Anadyomènes*; enfin, celui des femmes assises, vues de dos, dont la reine incontestée est la *Baigneuse* du Louvre. Cette reine s'entoure d'une cour de sujettes non moins belles, ses sœurs, ses parentes, ses compagnes, qu'elle groupa un jour autour d'elle dans le *Bain turc*, rivales des *Odalisques* et des *Vénus*, moins connues peut-être, mais d'un sang non moins divin. Je tenterai leur dénombrement et leur histoire, pour étudier plus intimement qu'on ne l'a fait jusqu'ici ce fruste et passionné procréateur de femmes et de déesses, qui a jeté de si haut à l'histoire de l'art hésitante et désemparée le grand nom de Dominique *Ingres*.

Avant de tenter l'aventure, plus d'un scrupule m'a fait hésiter, car le sujet n'est pas sans présenter quelques côtés scabreux; mais, en admettant même que l'art ne purifie pas tout ce qu'il touche, l'austère et méticuleuse érudition, aux seules vertus de laquelle j'entends me confier, ne donne-t-elle pas quelques-unes des grâces d'état des médecins et des prêtres?

C'est le propre des artistes supérieurs de trouver des enseignement raisonnés et féconds en développements dans certaines études, exécutées au hasard des circonstances, et qui, dans l'œuvre d'hommes moins bien doués, resteraient à l'état d'essais isolés et stériles. Peu de maîtres autant qu'Ingres ont su développer, compléter, relier naturellement entre eux, fondre dans un ensemble dès longtemps entrevu les résultats de telles expériences isolées, tentées à de longs intervalles d'années, comme des jalons posés sur la longue route qui, malgré tous les obstacles, devait le conduire au but rêvé. Dans les premiers temps de son séjour à Rome, le jeune artiste exécuta beaucoup de ces études qui devaient s'épanouir plus tard en chefs-d'œuvre, et aucune peut-être ne fut plus féconde que la petite *Baigneuse* vue de dos qu'il termina en 1807¹. Par sa coiffure c'est déjà une Orientale, et la logique des choses le voulait ainsi pour un peintre en quête d'un sujet de genre qui lui permit d'aborder la femme vivante et réelle, sans tomber dans la grivoiserie, péché mignon de l'école du XVIII^e siècle, dont celle de David, on l'oublie trop, ne s'était corrigée qu'à demi. Les temps étaient depuis longtemps écoulés où les Palma et les Titien avaient pu montrer entièrement nues et sans attributs mythologiques des maîtresses de princes à leur toilette ou sur leur lit; malgré son mépris de l'opinion, Rembrandt n'avait pu se résoudre à peindre dépouillées de tous voiles ses servantes et sa femme, sans les baptiser de noms bibliques plus ou moins heureux; le XVIII^e siècle lui-même, si dégagé de préjugés pourtant, je veux dire de préjugés moraux, n'avait jamais admis dans ses Salons une étude académique de dos ou de face sans la doter d'un état civil pris dans les dictionnaires mythologiques ou dans l'onomastique galante des poèmes à la mode, et un peu plus tard dans la littérature hardie qui explorait à sa façon ces pays du Levant dont la mode commençait à se préoccuper.

M. A. Boppe s'est fait l'historien alerte et bien informé de ce



BAIGNEUSE
PAR INGRES (1807)
D'APRÈS LA GRAVURE
AU TRAIT DE RÉVEIL
(Musée Bonnat, Bayonne.)

1. Est-ce de cette *Baigneuse* qu'il s'agit dans le passage suivant d'un livre d'Ernest Chesneau? « J'ai lu, vu, tenu un reçu autographe de la somme de 600 francs, à cette date (1820), représentant le prix d'une *Baigneuse* vue de dos. » (*Peintres et statuaires romantiques*. Paris, Charavay, 1880, in-16, p. 261.)

mouvement du goût avant la Révolution, dont les événements des premières années du xix^e siècle vinrent activer l'évolution et préciser le caractère. La campagne d'Égypte en fut l'événement décisif. De retour des bords du Nil et des côtes de la Syrie, nos soldats ne voulurent plus que des sabres turcs, et les Mamelouks prirent parmi eux une place des plus brillantes. Des récits de voyages popularisèrent les pays pittoresques de l'Orient; les artistes n'avaient qu'à suivre le courant, et leurs sultans, leurs sérafs, leurs favorites et leurs odalisques ne pouvaient qu'être bien accueillis par un public ainsi préparé.

Ingres suivit assez discrètement le courant et se contenta de simples baigneuses au début. Ce fut d'abord, nous l'avons déjà dit, la petite *Baigneuse* en buste; elle vient d'être surprise et, serrant convulsivement son bras droit sur sa poitrine, elle tourne vers le spectateur sa jolie tête effarée. C'est le mouvement même de la Vénus de Médicis, mais rendu sincère et vivant; non plus celui de la fausse pudeur, mais celui de la pudeur craintive poussée jusqu'à l'effroi¹. A quelle nationalité appartient-elle exactement? Le plus profès dans l'histoire du costume hésiterait à répondre; mais l'écharpe capricieusement tortillée autour de son chignon a un vague aspect de turban, et c'est sûrement la même dont la *Grande Odalisque* devait se coiffer quelques années plus tard.

Ingres, séduit par ce sujet, voulut bientôt le compléter, et l'année suivante il signa la *Grande Baigneuse*, dite *Baigneuse Valpinçon*, aujourd'hui au musée du Louvre. Celle-ci vue de dos comme la précédente, est entièrement nue pour le spectateur, bien qu'elle presse contre sa poitrine une draperie enroulée autour de son bras d'où elle descend jusqu'aux pieds, dont un est ainsi caché. Elle est assise sur un lit de repos à côté d'un bassin qu'un grand rideau cache presque entièrement. Elle n'est pas effrayée, comme son ainée, mais inquiète; un bruit a frappé son oreille; alors elle a relevé un vêtement contre sa poitrine et elle attend, indécise, avant de se plonger dans l'eau qui coule d'un jet monotone par la bouche de bronze d'un mascaron léonin. Ingres, on le voit à ce détail, ne s'est guère préoccupé de la couleur locale; il s'est tenu pour satisfait après avoir enroulé autour des cheveux de sa baigneuse une soierie rayée, d'aspect levantin, mais comme on en trouve dans tout le sud de l'Italie. D'ailleurs, comme il n'était pas encore très fourni en acces-

1. Delaborde, *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*. Paris, Plon, 1870, p. 235, n° 74.

soires, il a emprunté la base conique du pied du lit à un bronze antique du musée de Naples, et des dessins qui courrent sur les bandes du foulard de la première *Baigneuse* il a fait la bordure du grand rideau qui pend à gauche de la seconde.

Cette splendide composition succéda à l'*OEdipe* comme envoi réglementaire du jeune pensionnaire. L'Institut l'accueillit avec indulgence, et Ménageot voulut bien y remarquer « des parties finement dessinées, bien peintes et rendues avec vérité¹ ». On ne la revit guère depuis, et elle échappa ainsi aux discussions passionnées, aux dénigrements féroces qui ne lui auraient pas plus manqué qu'aux autres peintures du maître ; même elle a eu ce rare bonheur, que par deux fois une justice éclatante lui a été rendue, d'abord par Ricard qui, en la contemplant, s'écriait un jour, emporté malgré lui dans une explosion de franche admiration : « Et l'on prétend que cet homme n'est pas coloriste ! Eh bien ! savez-vous une chose ? c'est que je ne connais rien chez les Vénitiens, et je les connais, à mettre au-dessus de cela² » ; — ensuite par les Goncourt qui terminaient par les paroles suivantes la plus sévère appréciation sur le coloris d'Ingres : « Exceptons toutefois une étude de femme nue assise sur un lit, vue de



LA « GRANDE BAIGNEUSE », PAR INGRES

(Musée du Louvre.)

1. H. Lapauze, *Le « Bain Turc » d'Ingres* (*Revue de l'Art ancien et moderne*, 1903, p. 389).

2. Cité par Amaury Duval, *L'Atelier d'Ingres*. Paris, Charpentier, 1878, in-8°, p. 286.

dos, tout entière dans la demi-teinte. Le maître du clair-obscur, Rembrandt lui-même, envierait la couleur ambrée de ce torse pâle. » Ingres, nous le croyons, eût été fier de ces éloges; nous ignorons au surplus ce qu'il pensait de cette peinture, mais le sujet l'avait séduit, il lui resta fidèle, et s'en souvint quand de nouvelles lectures — on n'a pas assez dit quel grand lecteur c'était — lui eurent ouvert des horizons nouveaux.

Les lettres de Marie Wortley Montague lui rendirent ce service. Sans doute les aimables récits de la cruelle amie de Pope amusèrent le peintre, qui dut être très touché par le goût décidé de la noble dame pour l'art antique et pour ses moindres reliques dont elle se forma une très belle collection; mais il fut surtout frappé par les détails sur les bains des femmes turques, car il trouvait là le thème précis qui avait jusque-là manqué à son besoin inné d'exactitude et de documentation. Aussi s'empressa-t-il de coucher sur son cahier n° IX deux longs extraits des lettres XXVI^e et XLII^e¹ de la célèbre ambassadrice, et d'y joindre une longue description des *Bains du Séral de Mahomet*² empruntée à nous ne savons quel auteur.

A titre documentaire, voici la reproduction strictement exacte de la note prise par Ingres; il faut l'avoir lue pour comprendre le tableau :

BAINS DES FEMMES A ANDRINOPLE

LADY MONTAGUE LETTRE.

Il y avait bien là deux cents baigneuses (j'étais en habit de voyage). Les premiers sophas furent couverts de coussins et de riches tapis, et ces dames s'y placèrent. Les esclaves les coiffaient. Toutes étaient dans l'état de nature, toutes nues. Cependant il n'y avait parmi elles ni gaîté indécente, ni posture lascive; elles marchaient et se mettaient en mouvement avec cette grâce majestueuse! (*sic*) Il y en avait plusieurs de bien faites, la peau d'une blancheur éclatante, et n'étaient parées que de leurs beaux cheveux séparés en tresses, qui ondoyaient sur leurs épaules et qui étaient parsemés de perles et de rubans: belles femmes nues dans différentes postures; les unes jasant, les autres travaillant, celles-ci prenant du café ou du sorbet; quelques-unes négligemment couchées sur leurs coussins. De jolies filles de 16 à 18 ans qui sont occupées à leur tresser leurs cheveux de mille manières³. On y débite là toutes les nouvelles de la ville, les

1. Musée de Montauban, Cahier n° IX, fol. 34 recto et 37 verso.

2. *Ibid.*, fol. 47 verso.

3. Jusqu'ici, on le voit, c'est plutôt un programme de tableau qu'il note qu'une fidèle copie qu'il exécute.

anecdotes scandaleuses, et elles y restent au moins quatre ou cinq heures. La femme qui m'a paru la plus considérable parmi elles m'engagea à me placer auprès d'elles, et aurait bien voulu que je me déshabille pour prendre le bain; j'ai eu beaucoup de peine à m'en défendre. Toutefois elles y mirent tant d'insistance que je fus à la fin forcée d'entr'ouvrir ma chemise, et de leur montrer mon corset détaché : cela les satisfit extrêmement. J'ai été charmée de leur politesse et de leur beauté. Il ne va pas moins que de la mort pour tout homme qu'on trouverait dans un des bains de femmes.

Après le repas on finit par donner le café et les parfums, et ce qui est



LA « GRANDE ODALISQUE », PAR INGRES

(Musée du Louvre.)

une grande marque de considération, deux esclaves à genoux *encensèrent* pour ainsi dire mes cheveux et mes habits¹.

M. Delaborde semble affirmer que ces extraits sont datés de 1819²; or il n'en est rien, et si l'éminent historien n'avait par devers lui des raisons que nous ignorons pour être aussi affirmatif, nous reculerions notamment cette date, jusque vers 1817, parce que, au recto du feuillet portant le second fragment se trouve une assez longue note sur la composition du *Duc d'Albe à Sainte-Gudule*, mise en chantier au début de 1815, puis abandonnée à une époque très voisine de 1817, puisque cette année-là Ingres avait dessiné le portrait de « M. Poublon, homme d'affaires de la maison de Berwick d'Albe », portrait qui, après avoir figuré à l'Exposition rétrospective des dessins en 1889, a très heureusement pris place dans les riches gale-

1. Cahier n° IX, fol. 37 verso.

2. Delaborde, *op. cit.*, p. 239, note 1.

ries du musée de Dijon¹. En ce moment Ingres négociait avec M. Poublon l'abandon du *Duc d'Albe* et la commande du *Philippe V donnant l'ordre de la Toison d'Or au maréchal de Berwick*. N'était cet indice, nous aurions reculé jusqu'à 1813 ou 1814 la date de ces extraits mêlés à d'innombrables notes sur des projets de compositions consacrées à l'histoire de Raphaël dont Ingres avait alors reçu la commande de la reine de Naples.

Qu'on nous pardonne ce pointilleux exposé chronologique, car il a son importance pour nous : en effet, si notre dernière hypothèse était exacte, il en résulterait qu'Ingres commençait sérieusement à songer au *Bain turc* au temps où il peignait pour le roi Murat la *Dormeuse de Naples*, si malheureusement perdue, et la *Grande Odalisque* aujourd'hui au musée du Louvre.

Quoiqu'il en soit, les événements ne lui permirent pas d'exécuter son projet, et la dernière Orientale qu'il peignit à Rome fut cette admirable *Odalisque* dont, pour affirmer son culte pour Raphaël, il s'était complu à disposer le turban comme celui de la Fornarina du palais Barberini. Puis les années passèrent, pleines de travaux et aussi de privations ; le peintre abandonna successivement Rome et Florence, et quand, en 1823, il reprit son projet, il était installé pour longtemps à Paris.

Nous ne possédons que des données très vagues sur la *Baigneuse* de 1826 : M. Delaborde dit que c'est une variante du prototype, et c'est tout ; heureusement, nous sommes mieux renseignés sur la *Baigneuse* de 1828, grâce à la gravure au trait qui se trouve dans l'ouvrage de Magimel², gravure que, par inadvertance, M. Delaborde dit exécutée d'après la *Baigneuse* du Louvre³.

Dans notre inventaire des dessins d'Ingres au musée de Montauban, nous avons décrit quelques rapides crayonnages exécutés en vue du *Bain turc* et dont le maître s'est positivement servi pour son tableau de 1828 ; je mentionnerai uniquement ceux qui permettent de suivre le fil léger qui rattache l'œuvre définitive à la figure unique du début. C'est d'abord un croquis très chargé et très vague dont il ne faut retenir que les notes manuscrites débutant par les mots : *Sortie du bain de la sultane... Plaisirs du bain d'une sultane* ;

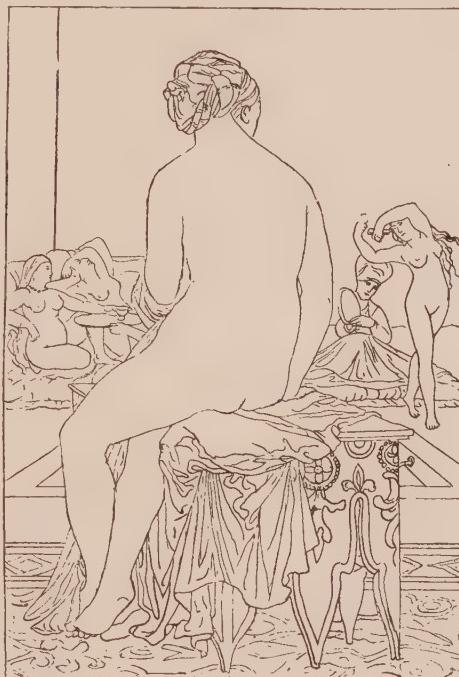
1. L. Gonse, *Les Musées de France*. Paris, 1901, p. 159 ; — Ph. de Chennevières, *Gazette des Beaux-Arts*, 1889, tome II, p. 431.

2. *Oeuvres d'Ingres gravées au trait sur acier* par A. Réveil. Paris, Didot, 1851, in-4, n° 18.

3. Delaborde, *op. cit.*, p. 233.

puis un autre croquis à la plume, un peu plus arrêté, signé *Ing.*, et portant les titres successifs : *Le Sommeil*, *Le Repos de la sultane*, *Italienne faisant la sieste*, *La Siesta*, etc.; c'est enfin, pour me borner, au bas d'une feuille consacrée à l'étude d'une broderie orientale, une intéressante note incomplète, fragment du monologue intérieur de l'artiste disposant son tableau dans son esprit avant de le porter sur sa toile : « *et toujours demi-teinte sur le drap d'argent. Grand tableau d'après nature d'études séparées. Une toile de coton comme est peinte l'étude du pursticheto¹* ».

De ces hésitations devaient sortir deux œuvres différentes : le *Bain turc* et l'*Odalisque Marcotte*. Cette dernière devait être exécutée d'un seul jet quelque dix ans plus tard; la première ne devait se dégager que bien longtemps après d'une série d'études successives dont la *Baigneuse* de 1828 paraît être la première. A première vue pourtant, elle ressemble tellement à son ainée du musée du Louvre qu'on a pu les confondre; c'est, en effet, la même femme dans la même pose, mais, au lieu d'apparaître dans l'entre-bâillement d'un rideau à côté du bassin d'une très petite chambre, elle est assise sur une sorte d'escabeau, au premier plan d'une vaste salle dont le milieu est occupé par un bassin, et le fond par un divan sur lequel sont accroupies deux femmes : l'une endormie, le bras replié au-dessus de la tête, l'autre prenant une tasse sur le plateau que lui présente une esclave dont on ne voit que le bras. La figure principale n'est plus effrayée ou simplement inquiète, comme celles des tableaux précédents; elle regarde vers la droite une femme qui



LA BAINNEUSE, PAR INGRES (1828)
D'APRÈS LA GRAVURE AU TRAIT DE RÉVEIL
(Anc. collection Hauguet.)

1. J. Momméja, *Histoire et description de la collection du Musée de Montauban*. Paris, Plon, s. d. (1901), in-4, nos 88 à 107, 1253 à 1261, etc.

danse en agitant des castagnettes, pendant qu'une nègresse assise joue placidement du tambour de basque. Cette nègresse est la seule figure du tableau qui soit vêtue, les autres sont absolument nues; nous les retrouverons toutes plus tard dans le *Bain turc*, chacune ayant donné naissance à tout un groupe de figures nouvelles.

Tel quel, c'était un pas décisif vers l'œuvre définitive; mais, s'étant condamné lui-même à faire évoluer autour de la baigneuse assise le grouillement de nudités décrit par lady Montague, l'artiste s'était trouvé singulièrement gêné par la nécessité d'agrandir démesurément le champ de la scène, ce qui eut pour effet de réduire à de trop petites dimensions les figures qui en peuplaient le fond. Sans doute il le sentit bien, puisqu'il se tourna vers d'autres sujets de plus haute inspiration, non toutefois sans revenir encore aux femmes d'Orient avec la *Petite Odalisque*.

Celle-ci fut peinte à Rome comme entr'acte entre la *Stratonice*, la *Vierge à l'hostie* et le *Chérubini*; nous nous y arrêterons un instant, car elle marque une nouvelle étape dans la longue route qui conduit de la *Baigneuse en buste au Bain turc*.

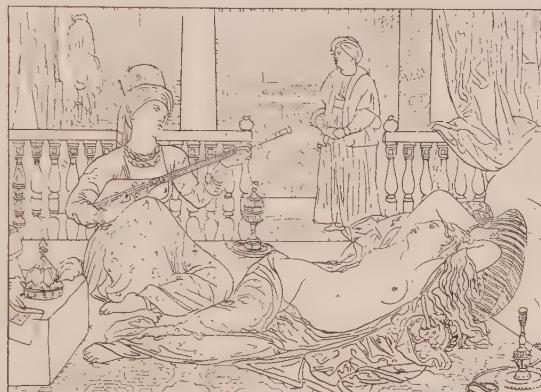
On connaît le sujet, déjà à demi fixé dans le croquis du *Repos de la Sultane*: une jeune femme demi-nue, couchée, les jambes repliées sur des tapis et des coussins, avec, à côté, une jeune esclave accroupie qui pince les cordes d'une guitare orientale, pendant qu'un eunuque noir veille, impassible, au fond de l'appartement. La sultane n'est autre que la femme endormie, les bras croisés au-dessus de la tête, qui a pris place au coin de la scène dans le tableau de 1828; elle est seulement plus allongée. Ingres avait d'ailleurs songé à la figurer entièrement étendue, comme le prouve la *Figure de femme endormie* qui appartenait jadis au baron de Hoff, et dont Alès a fait une gravure assez molle¹. La musicienne dérive, elle aussi, de la même source, mais elle a changé de coiffure et remplacé le tambourin par le *tchébegour*. On entrevoit déjà quel lien étroit réunit la *Petite Odalisque* aux *Baigneuses* et au *Bain turc*.

Nous sommes au bout des essais successifs, des expériences préparatoires qui, par modifications ou agrégations successives, devaient aboutir à l'œuvre dont les lettres de l'ambassadrice anglaise avait fixé le thème. Les ennemis du maître, témoins de ce qui ne leur semblait que des répétitions, n'avaient pas manqué de tourner en dérision sa pauvreté d'invention et la sécheresse de son imagination.

1. Dans *l'Artiste*, année 1846; la planche porte pour seul titre : *ODALISQUE*. Cf. Delaborde, *loc. cit.*, pp. 237-239.

Même ses amis n'hésitaient pas à déclarer, avec Charles Blanc, que « comme un homme qui manque d'abondance et de richesse, Ingres ne voulait rien perdre¹ ». Le jugement est équitable, mais, pour le compléter, il eût fallu ajouter qu'en cela le peintre montalbanais faisait exactement ce que les plus grands avaient pratiqué ayant lui. Par exemple, observez dans l'œuvre de Rembrandt le groupe des *Suzanne au bain*; en 1637, le maître en peint deux à peine différentes, celle de la collection du prince Youssoupoff et celle du musée de La Haye. La composition de la scène et le geste même de la figure avaient plu, paraît-il à Rembrandt, déclare M. Émile Michel², car il devait reprendre cet épisode, favorable à la peinture du nu, pour le traiter à nouveau, presque sans le modifier. Nous le retrouvons, en effet, dans la toile de la galerie La Caze, avec son modèle si mal constitué et si mal lavé, puis dans la collection de M. Léon Bonnat, un peu en progrès comme plastique; enfin au musée de Berlin, où la scène s'est complétée, élargie, meublée d'architectures fantastiques et d'étoffes luxueuses... Et pourtant les mêmes, qui n'avaient pas assez de sarcasmes pour la sécheresse d'esprit de M. Ingres, célébraient avec emphase l'inépuisable imagination, la faculté de création illimitée du maître hollandais.

Ce que Rembrandt, Ingres et bien d'autres ont fait ainsi dans le cours borné de leur carrière, c'est ce qui s'est inexorablement opéré dans l'évolution entière des beaux-arts, qui, infatigablement, tire des sèves nouvelles de tous les germes qu'elle a déjà fécondés en passant. Un type paraît encore embryonnaire, que le hasard des ambiances impose à un tailleur de marbre ou à un ouvrier de la



L'ODALISQUE A L'ESCLAVE, PAR INGRES
D'APRÈS LA GRAVURE AU TRAIT DE RÉVEIL

(Anc. collection Marbotte.)

1. Charles Blanc, *Ingres, sa vie et ses ouvrages*. Paris, 1870, in-4°, p. 79.

2. Émile Michel, *Rembrandt, sa vie, son œuvre et son temps*. Paris, Hachette, 1893, gr. in-8°, p. 226.

couleur. Dans notre courte vue des choses, il nous semble que tout est fini dès que le créateur de ce type a disparu. Il n'en est rien : l'idée génératrice court de cerveau en cerveau, se développe, s'amplifie, se complète, devient caduque, puis se transforme et donne naissance à d'autres types imprévus, car, dans le domaine de l'art comme dans celui de la nature, rien ne se perd, rien ne se crée, mais tout est entraîné dans le tourbillon des renaissances sans fin, sur la voie féconde de l'évolution.

Si Ingres ne s'était pas ému des attaques de ses adversaires, il n'était pas resté insensible aux observations de ses amis, et il leur répondit : « La plupart de ces œuvres, que j'aime par le sujet, m'ont paru valoir la peine que je les rendisse meilleures en les répétant ou en les retouchant, ce qui m'est arrivé souvent pour les premières que j'ai faites, entre autres pour la Chapelle Sixtine. Lorsque par son amour pour l'art ou par ses efforts, un artiste peut espérer qu'il laissera son nom à la postérité, il ne saurait assez faire pour rendre ses œuvres encore plus belles ou moins imparfaites. J'ai pour exemple le grand Poussin, qui a souvent répété les mêmes sujets¹. » Ces lignes datent de 1859, l'année même où, reprenant sa *Baigneuse* de 1828, il lui donnait les développements depuis si longtemps rêvés, et en faisait le *Bain turc* qu'avait commandé le prince Napoléon ; activité surprenante si l'on songe que le vieil artiste traversait alors une crise redoutable, tant pour sa santé que pour son talent ; sa main avait faibli, son regard s'était comme voilé ; « son goût même sembla se ressentir quelque peu de cette fatigue des organes », dit M. Delaborde, qui s'empresse d'ajouter : « Toutefois, au commencement de sénilité que semblait trahir le *Bain turc*, peint vers la fin de 1859, succédèrent bientôt des témoignages tout contraires. Non seulement le tableau dont nous parlons, le *Bain turc*, fut heureusement modifié, mais, une fois l'âge de quatre-vingts ans dépassé, Ingres, remis pour ainsi dire en possession de lui-même, recouvra au physique comme une seconde jeunesse, et ne se servit même plus de lunettes pour travailler². » C'est là un notable exemple à signaler aux physiologistes aventureux d'après lesquels l'enfance sénile serait une nouvelle et véritable enfance, début d'une seconde jeunesse et d'une seconde maturité à laquelle bien peu d'entre nous peuvent prétendre, parce que leur organisme ruiné ne peut pas supporter la crise de ce renouveau.

1. Delaborde, *op. cit.*, p. 108.

2. Delaborde, *op. cit.*, p. 65.

Au vieux et glorieux maître il fut donné de doubler le cap fatal et de reconquérir cette seconde maturité sans être terrassé. Ce phénomène bien rare n'est pas étranger à notre sujet par les conséquences que nous nous croirons en droit d'en tirer.

Revenons au *Bain turc* et rendons-nous compte de la manière dont il fut composé; nous avons pour nous guider le témoignage d'Ingres lui-même qui, parlant d'un autre tableau, *Jésus au milieu des Docteurs*, exposa avec précision sa méthode : « J'ai commencé par le fond, par l'architecture. Les lignes une fois tracées, j'ai appelé



ÉTUDE POUR LE « BAIN TURC », DESSIN PAR INGRES

(Musée de Montauban.)

une à une toutes mes figures, et docilement elles sont venues prendre leur place dans la perspective indiquée, s'asseoir sur les bancs de marbre, s'appuyer aux colonnes en spirale que j'ai mises là en m'autorisant de l'exemple donné par Raphaël dans ses cartons, se ranger enfin autour de l'estrade sur laquelle trône l'Enfant Jésus¹. » Un dessin préparatoire du musée de Montauban² prouve la stricte exactitude du propos, qui nous est précieux parce qu'il nous explique admirablement le *Bain turc*, dont Ingres aurait pu dire tout autant, mais en renversant les termes, c'est-à-dire qu'il a pris d'abord la figure centrale, puis les personnages secondaires, et qu'il a enfin adapté l'architecture au caprice de ses jolies habitantes.

1. Propos noté par Charles Blanc, *loc. cit.*, p. 200.

2. J. Momméja, *op. cit.*, p. 127, n° 2080.

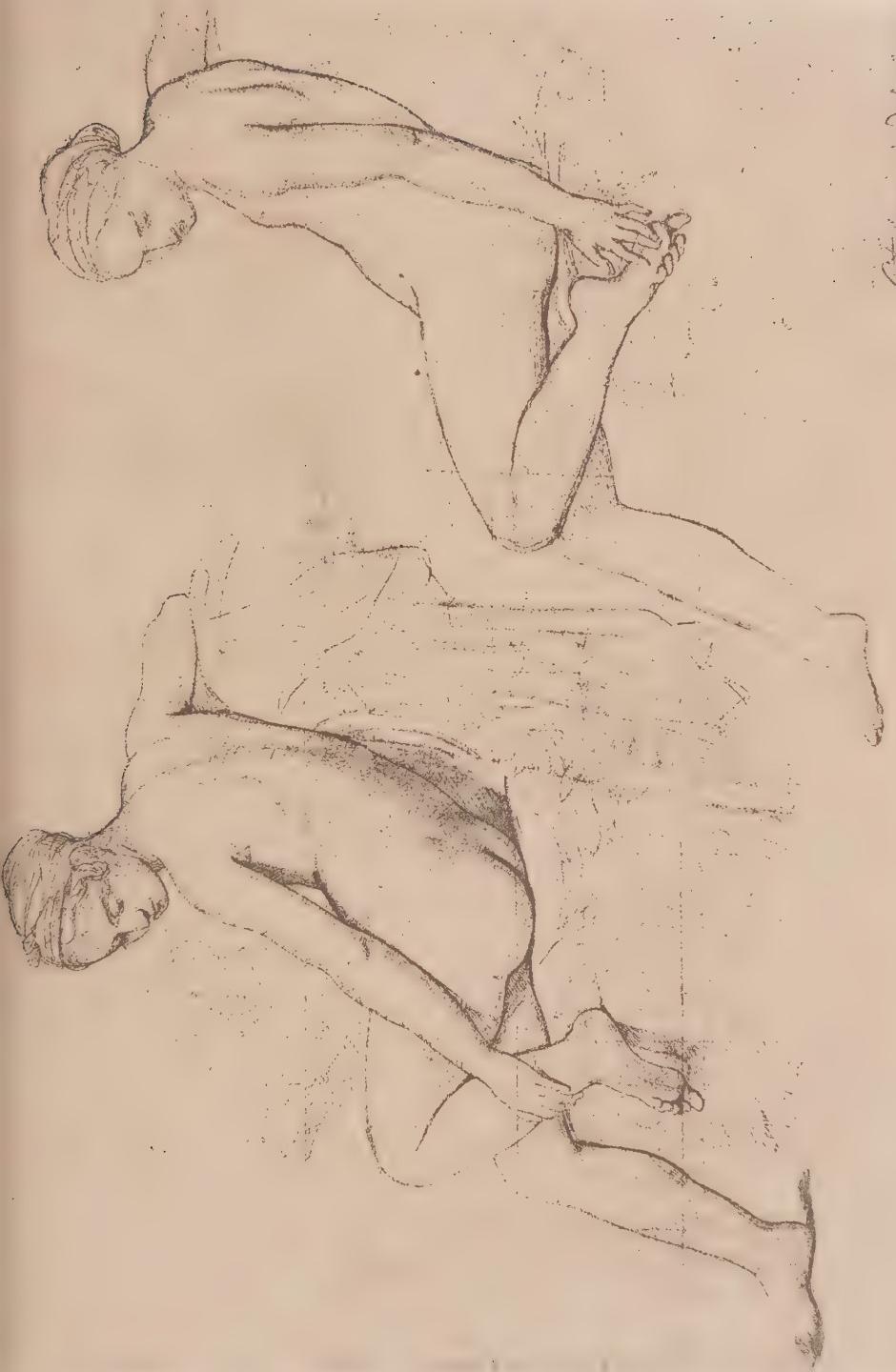
Examinons méthodiquement chacune de ces opérations.

Dès qu'il se fut fermement décidé à réunir le plus grand nombre possible de personnages autour de sa *Baigneuse* de 1828, Ingres dut forcément songer d'abord à réduire les proportions de celle-ci, ensuite à élargir son cadre primitif. Pour obtenir ce double résultat, il décomposa le groupe placé à gauche de la *Baigneuse*, laissant où elle se trouvait la femme qui prend une tasse sur un plateau, et enlevant sa compagne endormie pour la placer, en la transposant, avec trois figures nouvelles, au premier plan à droite de la figure principale. Mais si celle-ci restait assise sur son escabeau, les groupes du fond de la salle étaient masqués en partie; il imagina donc de la représenter accroupie sur le tapis de la salle, et il s'aperçut alors qu'ainsi posée elle était dans le même mouvement, à bien peu de chose près, que la musicienne de la *Petite Odalisque*, qu'il connaissait si bien pour l'avoir à ce point étudiée que, ne pouvant faire comprendre sa pensée au modèle, il avait pris la place de celui-ci et s'était fait ainsi dessiner par un élève dont l'étude est au musée de Montauban¹. Il n'y avait qu'à la tourner pour que, vue de dos, elle se confondît avec l'ancienne *Baigneuse* assise.

Le plus important était fait, il ne restait plus qu'à grouper logiquement sur les divans les figures de femmes déjà étudiées d'après nature pour d'autres sujets, ainsi que le laisse entendre le fragment de programme que nous avons copié plus haut. Je ne dirai pas par le menu comment le maître s'acquitta de cette partie de sa tâche; les reproductions de ses dessins jointes à cette étude² permettront au lecteur de se donner ce plaisir. Il suffira de dire que le groupe de la musicienne au tambourin et de la danseuse nue passa de droite à gauche et fut remplacé par une grande femme aux chairs bronzées marchant vers la porte, parce que pour l'équilibre de la composition il fallait là une figure debout. Vouloir analyser en détail les origines des vingt et quelques personnages qui se tassent dans ce tableau entraînerait celui qui tenterait l'aventure à écrire tout un livre et à

1. A l'Exposition rétrospective des dessins, en 1889, figurait une très importante *Odalisque jouant de la mandoline*, signée : *Ingres, Rome 1839*, « figure extrêmement finie comme une porcelaine de Jacquetot, mais aussi très savamment modelée », dit M. de Chennevières, odalisque qu'il faut rapprocher des admirables études du musée de Montauban (*Gazette des Beaux-Arts*, 1889, t. II, p. 131).

2. Deux autres ont été données dans l'article de M. L. Mabilleau, *Les Dessins d'Ingres au musée de Montauban* (*Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1894, p. 179, et novembre 1894, p. 371).



Ingres del.

Gazette des Beaux Arts

ETUDES POUR LE "BAIN TURC".

Paris, Paul Boissard.

Catilina via Dif
n° 103.

Hélio, J. Chavret

Imp. A. Porcabeuf, Paris

détailler par le menu toutes les œuvres d'Ingres, car il est peu de figures du *Bain turc* que le maître n'ait rencontrées au moins une fois dans l'interminable série de ses études. Par exemple, la femme de profil qui rêve, le regard perdu dans le vide, descend en droite ligne d'une étude pour l'*Odyssée dé l'Apothéose d'Homère*, tandis que l'esclave aux yeux baissés qui, un encensoir à la main, lui parfume les cheveux, selon le programme emprunté à Lady Montague, dérive d'un ange thuriféraire de la *Vierge à l'Hostie*; la femme à



ÉTUDE POUR LE « BAIN TURC », DESSIN PAR INGRES

(Musée de Montauban.)

peau cuivrée qui marche vers la porte est fille légitime d'une étude jadis faite soit pour une Fornarina posant devant Raphaël, comme le croyait Armand Cambon, soit pour une Campaspe qu'Alexandre cède à Apelle; la Circassienne couchée à terre derrière la danseuse, les jambes repliées à demi, se trouve presque textuellement à la droite de l'*Age d'Or*; les deux jeunes Orientales qui font des gestes d'admiration à droite de la musicienne noire ont été essayées jadis pour les figures des maîtresses de l'Arétin, dans le tableau où celui-ci est représenté avec l'ambassadeur de Charles-Quint. Ingres ne s'était pas plagié lui-même, il n'avait pas repris son bien dans ses propres tableaux; mais, très légitimement, il avait utilisé les études

antérieures restées au fond de ses cartons, esquisses prêtes à recevoir la vie de l'art et qui, tout aussi docilement que les docteurs de Jésus enseignant, accoururent à l'appel de leur créateur se ranger aux places qu'il leur avait assignées.

Un doute pénible me prend au moment de terminer l'histoire du *Bain turc*. Avons-nous réellement un témoin authentique de l'état du tableau tel que nous venons de le décrire et tel qu'il figura — quelques jours seulement, dit M. Delaborde — dans les salons du prince Napoléon, au Palais-Royal? M. Lapauze l'affirme dans son étude sur ce tableau, publiée l'année dernière dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*¹. Or, j'ai sous les yeux une très bonne épreuve ancienne de la photographie qu'il a publiée sous le titre : « *État du tableau en 1859* », et j'y lis non pas cette date, mais celle de 1852 placée à la suite de la signature. D'autre part je possède un calque, exécuté il y a longtemps, sur une grande photographie du même tableau², qui paraît plus avancé qu'il ne l'était lorsque fut prise l'autre photographie et où sont venus prendre place quelques accessoires nouveaux : un miroir et une fleur posée sur le coussin au premier plan, non loin de la signature, que suit la date 1860. Est-ce le tableau même qu'Ingres avait terminé pour le prince à la fin de 1859, ou bien est-ce un nouvel état de la peinture? Faute d'autres documents, j'hésite à me prononcer. D'autre part, au folio 6 du dixième cahier d'Ingres que M. Lapauze nous a rendu le grand service de publier³, se trouvent les noms d'une série d'œuvres groupées sous le titre : *Ouvrages de Peinture faits, à terminer*. La note est antérieure à l'apparition de la *Source*, qui y figure bien après notre tableau, désigné sous cette rubrique : *Femmes au bain turc (fait)*. Il est naturel d'en conclure qu'Ingres avait peint une première pensée du *Bain turc* entre 1850 et 1856, et que la photographie datée de 1852 reproduit cette peinture.

Si ma supposition est juste, ce que je crois, la photographie publiée dans la *Revue de l'Art ancien et moderne* représenterait la première pensée du tableau peinte pour le comte Demidoff, l'esquisse dont le prince Napoléon avait été assez séduit pour demander au vieux

1. H. Lapauze, *loc. cit.*, *passim*; reprod. hors texte, p. 384.

2. Cette photographie provenait de la collection d'Armand Cambon, l'exécuteur testamentaire d'Ingres, et appartient à M. Gustave Cambon, notaire honoraire à Montauban.

3. H. Lapauze, *Les Dessins d'Ingres au Musée de Montauban*. Paris, 1901, in-fol. p. 249.

maître d'en faire une œuvre définitive. Le prince avait d'ailleurs compté sans son entourage, que ce groupement passionné de nudités féminines scandalisa fort, car jamais encore aucun peintre de la chair, non pas même Rubens, non pas même Boucher, n'avait associé avec autant d'outrance, autant de mépris des pudeurs bourgeoises,



LE BAIN TURC, PAR INGRES

(ÉTAT DU TABLEAU EN 1852)

son amour exclusif et farouche du beau¹. M. Reiset fut chargé de négocier l'échange du *Bain turc* contre l'admirable portrait du maître

1. M. Delaborde ne dit presque rien des motifs qui firent agir le prince; j'ai cité plus haut les seuls mots caractéristiques ayant trait à cette affaire. Voici maintenant le récit de Charles Blanc (*loc. cit.*, p. 207) : « Le *Bain des femmes turques* était destiné au prince Napoléon, mais soit qu'il eût changé d'avis, soit qu'on lui eût conseillé de ne pas exposer dans ses salons ces groupes de femmes nues qui pouvaient effaroucher la pudeur d'une jeune mère, pieuse et discrète, le prince supplia M. Ingres de reprendre son tableau et de lui donner en échange

à l'âge de vingt-quatre ans, aujourd'hui au Musée Condé. J'emprunterai à M. Delaborde le récit de cet important épisode de l'histoire du tableau : « ...La lettre suivante prouve ce qu'il en coûta à celui-ci [Ingres] de se dessaisir d'un des plus chers souvenirs de sa jeunesse, en même temps qu'elle témoigne de sa gratitude envers le prince qui, à la suite de l'Exposition Universelle de 1855, avait publiquement sollicité de l'Empereur une récompense exceptionnelle pour le peintre de l'*Apothéose d'Homère* et du *Martyre de saint Symphorien*. Ajoutons qu'en se résignant au sacrifice qu'on lui demandait, le vieux maître ne put retenir ses larmes : la lettre, adressée à M. Reiset le 7 avril 1860, dont nous transcrivons ici les termes, porte en plus d'un endroit les traces matérielles de cette douloureuse émotion :

Cher Monsieur, si je n'eusse pas été lié par mon engagement avec vous de donner au prince mon portrait, je n'aurais pu le tenir au moment où je me suis séparé de ce cher portrait qui ne fait plus partie de ma famille. Le sacrifice est grand, je l'avoue, par la pénible émotion dont je suis encore saisi.

Il n'y a que le prince qui m'honore d'une si haute estime, pour lequel je puisse donner pareille preuve de dévouement, et pour vous, cher Monsieur, qui voulez bien vous mêler, en vrai ami, d'une affaire dont le motif si attendu nous donne à tous deux tant d'ennuis.

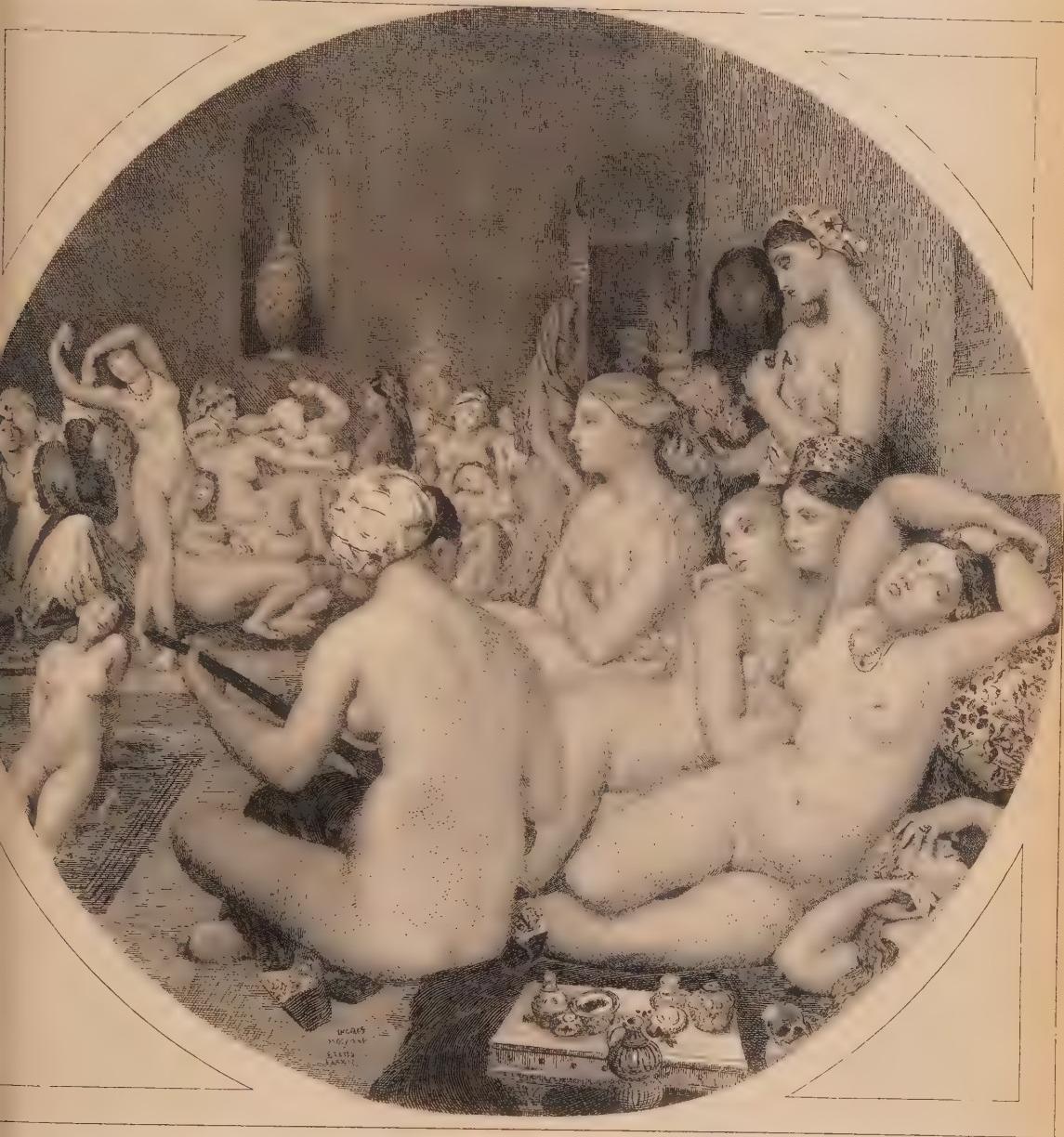
Mille remerciements, et croyez-moi, en cette occasion, votre bien reconnaissant serviteur.

INGRES¹.

C'est encore à M. Delaborde que j'emprunterai l'épisode final de cette longue histoire : « Le tableau une fois terminé, Ingres, au bout d'un an ou deux, se décida à y apporter quelques modifications

le portrait du peintre par lui-même... » Je citerai d'autre part ce qu'a dit M. Arsène Alexandre dans son importante étude sur Ingres publiée dans le *Monde moderne* de février 1893 : « ... Le prince Napoléon renvoya le tableau au peintre, l'ayant trouvé « peu convenable », ce qui serait déjà, étant donné le caractère du prince, un trait d'histoire assez digne d'être rapporté. Ingres dit simplement : « C'est drôle ! Elles sont pourtant si propres ! » (*loc. cit.*, p. 208). Enfin M. Gustave Geffroy dit que le prince refusa le *Bain turc* pour son « indécence » (*Le Journal*, n° du 12 juin 1897). M. Lapauze, mieux renseigné sans doute, affirme que c'est la princesse Clotilde qui « obtint que le *Bain turc* ne resterait pas plus longtemps dans les collections du Palais-Royal » (*loc. cit.*, p. 392).

1. Delaborde, *op. cit.*, p. 252. Cette lettre, depuis si longtemps publiée, est pourtant donnée sans les références d'usage dans la *Revue* déjà citée.



verso pince.

J. Corabœuf sc

Le Bain Turc

(Collection du Prince Amédée de Broglie)

Exposition des Beaux-Arts

Imp. A. Porcabeuf, Paris

importantes. Il en changea la forme, qui, de carrée qu'elle était, devint ronde. Certaines figures, assez peu heureuses d'ailleurs, se trouvèrent ainsi engagées dans la bordure. Une autre, véritablement défectueuse, disparut complètement ; c'est celle qui, dans la photographie faite d'après le tableau primitif, est placée tout au bas de la composition, à droite¹. »

Vraiment, ce tableau semble avoir été peint pour servir de pierre d'achoppement pour tous ceux qui tenteraient de le décrire. Sans doute M. Delaborde n'en avait plus qu'un vague souvenir ; car, non seulement Ingres n'a engagé dans la bordure aucune des figures du tableau primitif, sauf la femme couchée au bas, à droite, mais il a même ajouté un groupe nouveau de trois figures, à gauche, après la joueuse de tambourin, élargissant ainsi le tableau assez pour faire place à une femme assise au bord du bassin, les pieds dans l'eau. Quant à la femme couchée, que M. Delaborde trouvait, avec raison, si défectueuse, elle a bien disparu complètement si l'on veut, mais, en ce sens qu'elle a été peinte dans une position toute différente, et qu'au lieu de ses jambes repliées au premier plan on ne voit plus à la place qu'un plateau chargé de poteries diverses, et accompagné de deux vases posés à côté, sur le tapis.

Ajouterai-je que l'architecture de la salle a été profondément modifiée, qu'une potiche chinoise a pris place tout au fond, dans une niche ? Ce n'est vraiment pas la peine. Je ne retiendrai qu'un dernier détail : la signature J. INGRES PIN^T MDCCCLXII. AETATIS. LXXXII ; et je la note seulement pour prévenir de nouvelles erreurs chronologiques, telles celle dont je me suis rendu coupable en attribuant au tableau la date de 1864, et celle qu'a commise à son tour M. Lapauze, en reportant cette œuvre à 1859².

Le *Bain turc* fut acquis en 1868, par M. Say, à la vente de Kalil-Bey³ ; il appartient maintenant au prince A. de Broglie, qui, après

1. Delaborde, *op. cit.*, p. 240.

2. Cette double erreur est aisée à comprendre : d'une part, en effet, M. Lapauze a considéré comme définitif le tableau de 1859, qui n'était qu'une ébauche sénile, affirme M. Delaborde, du chef-d'œuvre définitif ; et, d'autre part, j'ai adopté sans examen, dans mon petit livre sur Ingres, la date donnée par Charles Blanc, qui, très évidemment, avait confondu la peinture de 1862 avec la *Baigneuse* de la collection Bonnat. « Dessin d'arrière-saison, un peu froid de pinceau, mais très caressé », dit Ph. de Chennevières (*Gazette des Beaux-Arts*, 1889, t. II, p. 130). Elle diffère peu de la *Baigneuse* gravée dans l'*Oeuvre d'Ingres* ; de plus nombreuses figures occupent le fond de la scène, qu'une heureuse modification de la ligne d'horizon a mis plus en valeur.

3. Delaborde, *op. cit.*, p. 240.

l'avoir fait figurer au Salon d'Automne de 1905, a bien voulu confier à M. Corabœuf, le meilleur interprète qu'Ingres ait jamais trouvé, le soin de faire connaître cette œuvre capitale, qui scandalisa presque ceux qui la virent au sortir de l'atelier du maître, parce qu'en la concevant ainsi celui-ci devançait ses contemporains de près d'un demi-siècle¹.

Deux hommes, sous le second Empire, nous apparaissent, qui eussent été capables de comprendre cette peinture comme nous pouvons le faire nous-mêmes : Théophile Gautier et Charles Baudelaire. Le premier n'en a pas parlé, parce que ses lecteurs n'eussent pu le suivre jusqu'au bout de sa pensée ; le second, parce qu'il avait depuis longtemps cessé d'écrire ; et pourtant c'est lui qui eût le mieux senti, le mieux exprimé le pessimisme voluptueux du *Bain turc*, qu'il semblait prévoir quand il écrivait les lignes suivantes : « Une des choses, selon nous, qui distingue surtout le talent de M. Ingres, est l'amour de la femme. Son libertinage est sérieux et plein de conviction. M. Ingres n'est jamais si heureux, ni si puissant que lorsque son génie se trouve aux prises avec les appas d'une jeune beauté. Les muscles, les plis de la chair, les ombres des fossettes, les ondulations de la peau, rien n'y manque. Si l'île de Cythère commandait un tableau à M. Ingres, à coup sûr il ne serait pas folâtre et riant comme celui de Watteau, mais robuste et nourrissant comme l'amour antique². »

Étrange rencontre de deux esprits si différents ! l'auteur de *l'Apothéose d'Homère* et du *Martyre de saint Symphorien*, à un tournant de son art, semble avoir eu les visions désespérées du poète des *Femmes damnées*, et tenté de réaliser, évidemment sans en avoir même entendu parler, le désir qu'exprimait Baudelaire tant d'années auparavant, quand celui-ci écrivait : « Que le moraliste ne s'effraye pas trop... mon rêve d'ailleurs se bornerait à désirer ce poème immense de l'amour crayonné par les mains les plus pures, par Ingres, par Watteau, par Rubens, par Delacroix³ ! »

Jusqu'à son extrême vieillesse, et malgré ses *Odalisques*, ses *Baigneuses*, sa *Source* et sa *Vénus*, Ingres était resté le peintre olympien

1. On ferait un très subjectif *florilegium* des inepties écrites sur ce sujet par de très graves critiques ; bornons-nous à donner comme exemple le jugement d'Ernest Chesneau : « ... Œuvre sénile, dont il serait cruel d'analyser les tristes défaillances... » (*Les Chefs d'école*. Paris, Didier, 1883, in-12, p. 305.)

2. *Curiosités esthétiques*, p. 206. Cet article de Baudelaire date, ne l'oublions pas, de 1846.

3. *Ibid.*, p. 120.

et austère du *Virgile*, du *Vœu de Louis XIII*, du *Saint Symphorien*, des saints et des saintes des vitraux de Dreux et de Sablonville, l'apôtre intolérant du Sanzio, le restaurateur fanatique du culte d'Homère, source et symbole de toute beauté. Or, près d'atteindre au terme d'une des plus longues vies qui aient été départies à un artiste, arrivé à l'âge où les plus grands avaient croulé dans la sénilité, où Titien ne peignait que des redites et où Michel-Ange, rassasié de colosses épiques, n'était qu'un architecte assagi, le dur Montalbanais renouvelait ses formules, rompait avec ses héros préférés et donnait, en pendant à l'*Apothéose d'Homère*, ce poème de vie ardente et réelle, cet hymne aux voluptés de la chair dont une lettre de Lady Montague lui avait fourni le prétexte. A son second retour d'Italie, quand le duc de Luynes lui avait confié la décoration de la grande salle du château de Dampierre, il s'était proposé de peindre la sereine nudité de l'*Age d'Or* chastement évoquée dans un décor élyséen, sous les regards tutélaires de Saturne et Astrée, chorèges augustes d'un *carmen seculare* à l'harmonieuse Verlu et à la candide Beauté. Des entraves survinrent qui furent plus fortes que l'inflexible volonté de cet homme de fer, et l'*Age d'Or* resta comme le splendide songe d'une sereine nuit d'été. L'hiver de l'âge venu, un autre rêve hanta la pensée de ce voyant respecté par les ans, qui apporta à sa réalisation une passion que semblait exaspérer le remords du chef-d'œuvre avorté; et le *Bain turc* fut, où le maître sévère fixa la splendide et poignante vision des tristesses désespérées, compagnes des voluptés charnelles : toile frémisante digne d'être commentée par Dante et où s'annonce de loin la venue de Rodin.

La place et le temps me manquent pour préciser jusqu'à quel haut degré Ingres affirma sa puissance créatrice dans ce tableau dont on chercherait en vain l'équivalent dans l'histoire de l'art. Il faudrait reprendre celle-ci à l'époque où Jean van Eyck peignait la *Sufa*, le bain de femmes nues que Guidabaldo d'Urbin était fier de posséder, et, laissant les pornographes brutaux à leur besogne nau-séabonde, montrer l'évolution timide, gazée de prétextes historiques, mythologiques, même bibliques, du thème enfin traité par l'auteur de la *Source* avec toute l'ampleur qu'il peut comporter pour le génie d'un grand maître passionné qui a entendu « les hennissements de la chair », selon le mot de Bossuet : qui les a entendus, dis-je, parce qu'ils sont venus se briser à ses pieds en échos assez retentissants pour qu'il ait pu mesurer leur douloureuse intensité, comme

le peintre de marines qui d'autant mieux exprime l'irrésistible puissance des flots qu'ils sont venus se briser plus impuissants au roc sur lequel il était assis.

On comprend assez, d'après ces derniers mots, que je m'inscris en faux contre des légendes que certains ont prises à leur compte et tenté de faire entrer dans l'histoire de l'art. Ces légendes, il y a trente ans que je les ai recueillies et que j'ai constaté leur inanité. Ce sont uniquement des propos d'atelier dont l'origine se perd dans un lointain antérieur à l'école de David. Que si l'on avait des doutes, on n'aurait, pour les dissiper, qu'à étudier la vie du maître dont l'austérité fut proverbiale, et qu'à lire ce qu'ont écrit sur lui ceux qui l'ont connu le plus intimement. A ceux qui n'ont pas de parti pris, je recommanderai le passage suivant du livre d'Amaury Duval¹, ces quelques lignes peignent mieux Ingres, sur ce point délicat, que les monographies les plus fouillées :

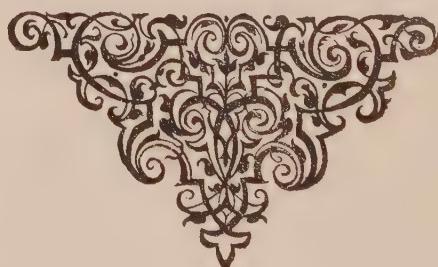
« Plus la beauté est grande, plus l'admiration du peintre éteint en lui ce qui n'est pas tout à fait pur et élevé. Je crois cependant qu'on trouverait des exceptions, mais pas chez les meilleurs.

« Une charmante fille qui posait pour M. Ingres me disait un jour : « Si vous saviez tous les cris d'admiration qu'il pousse quand « je travaille chez lui !... J'en deviens toute honteuse... Et quand « je m'en vais, il me reconduit jusqu'à la porte et me dit : « Adieu, « ma belle enfant », et me baise la main... »

« N'est-ce pas le culte épuré du beau ? »

JULES MOMMÉJA

1. *L'Atelier d'Ingres*, p. 76.



JOSEPH DUCREUX

(1735-1802)



LE MOQUEUR
(PORTRAIT DE DUCREUX
PAR LUI-MÈME)

Appartient à M. Abel Cournault, à Nancy.)

œuvre ; elles gênent dans l'examen qu'on voudrait continuer du reste.

Il était né à Nancy, le 26 juin 1735¹, dans une famille où la profession des arts, si elle n'était pas de tradition, semble avoir été fréquemment exercée. Il résulte, en effet, de son acte de baptême qu'il

1. Et non en 1737, comme l'énoncent toutes les notes biographiques. — Je dois à l'extrême amabilité de M. Wiener, conservateur du musée de Nancy, la copie textuelle que voici de l'acte de baptême de Ducreux : « Joseph, fils légitime de Charles Ducreux peintre, et d'Anne Béliard, son épouse, est né le 26 juin 1735 et a été baptisé le lendemain, le 27 du même mois. Parrain, Joseph Ducreux, peintre; marraine, Agnès Bernelle, veuve de Joseph Béliard. Le parrain a fait la marque et la marraine a signé. » (Registres de la paroisse de Saint-Roch, à Nancy.)

Ce devait être un artiste d'allure assez fantasque, au franc abord délivrant de toute gêne, à la poignée de main serrant ferme. Il a laissé de nombreuses représentations de sa personne; peu, à vrai dire, offrent quelque sérieux; elles disent un homme brusque, emporté, mais surtout accueillant et de jovial entrain. Les mimiques exagérées dans lesquelles il s'est plu à se peindre, la face tour à tour contractée par la colère, dilatée par le rire, étirée par la pleurnicherie, distendue par le bâillement, ont détourné l'attention des produits plus calmes et plus approfondis de son talent. Ces grimaces ont usurpé le premier plan dans son

était à la fois fils et neveu de peintres. Néanmoins, aucun nom avant le sien ne parvint à la célébrité, et il paraît le premier qui se soit senti d'assez solides dispositions pour partir tenter la fortune à Paris¹.

Plus que probablement, il quitta sa ville natale sans ressources, et ce fut peut-être par un coup d'audace qu'il alla frapper à l'atelier de Quentin de La Tour. Sa franche humeur ne dut pas avoir de peine à gagner le naturel ouvert et original du maître. Il devint son principal élève et fut pris par lui en grande affection, ainsi qu'en témoigne le testament de l'illustre artiste, publié, il y a quelques années, dans cette revue même, et où le nom de Ducreux n'a pas été oublié².

Il dut à un tel enseignement les plus marquantes qualités de son talent : l'art des indications à la fois justes et primesautières, du modelé ferme et accentué, que soutient une connaissance précise de la structure du visage. Dans les modèles offerts à ses yeux, il était plus particulièrement porté, par l'impatience de son naturel, vers ce qu'avait de délibéré la facture des figures d'hommes. Tel pastel où La Tour s'est divertì à analyser son propre masque rieur et gogue-

1. A moins qu'on ne doive voir un ancêtre de notre peintre en un certain Michel-Joseph Ducreux, maître peintre et sculpteur, installé à Paris au commencement du XVIII^e siècle et dont sont mentionnés les extraits des *Menus* et les procès-verbaux d'apposition de scellés de cette époque. (Voir *Archives de l'Art français*, 3^e série, tome III, page 140, et 2^e série, tome IV, page 249). Cet artisan avait la spécialité de fabriquer des masques en cire et en carton pour carnavales et tenait, au coin du quai de Gesvres et du pont Notre-Dame, boutique de costumes de mascarades. Son habileté et celle de son fils à modeler des masques devaient être assez réputées, car, pour les obsèques de Jacques II, le roi d'Angleterre détroné en 1701, comme pour celles de la reine d'Angleterre, en 1718, c'est à eux qu'avaient été commandées les effigies des défunt : « Pompe du feu roy d'Angleterre, décédé au château de Saint-Germain-en-Laye, le 17 septembre 1701. A Du Creux, sculpteur, la somme de 200 livres pour deux portraits qu'il a faits du feu roy d'Angleterre, en cire, dont l'un le représente mort et l'autre vivant. Par ordre de la dame d'honneur de la reyne d'Angleterre ; cy — 200 livres. » (Extrait des *Menus* de 1701). — « Pompe funèbre de la reyne d'Angleterre, décédée à Saint-Germain-en-Laye, 7 mai 1718. A Du Creux, 272 livres pour le portrait en cire qu'il a fait de la reyne d'Angleterre, comme aussi pour la coiffure du portrait et la châsse. » (Extrait des *Menus* de 1718).

2. La Tour lui lègue ses portraits (testament du 29 février 1784). Cf. Maurice Tourneux, *La Tour et ses notaires* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} juillet 1883). Ducreux est souvent mentionné comme l'unique élève de La Tour. Cependant, à côté de son nom, on pourrait citer, avec celui de M^{me} Guyard, deux autres peu connus : G.-Antoine-Marc Lemoine, dessinateur et miniaturiste dans le goût d'Isabey, dont quelques œuvres (notamment un portrait de Fragonard) figuraient aux Salons de 1793 à 1817, et Montjoie, qui prit part sous Louis XVI aux Expositions de la Jeunesse et « de la Correspondance ».

nard, celui, par exemple, d'une verve si surprenante, que conserve le musée du Louvre, paraît avoir été le point de départ de ces études où notre peintre devait se représenter dans une série de crises faciales.

Entre temps, il s'adonnait à la peinture à l'huile. Son éducateur en cet art était Greuze, chez qui la franchise, la violence, parfois même, du modelé, n'était pas faite pour déplaire à la vivacité de son tempérament. Non qu'il fût positivement l'élève de ce vigoureux praticien; s'il en recevait des conseils, c'était plutôt à titre d'ami¹: « Finissez vos ouvrages, tant que vous pourrez, lui était-il recommandé; revenez-y trente fois, s'il le faut. Vos fonds bien empâtés, tâchez de faire du premier coup, et ne craignez jamais de revenir après, pourvu que ce soit en glacis; n'empâtez jamais vos dentelles, ni vos gazes; soyez piquant, si vous ne pouvez pas être vrai; ne faites jamais vos têtes plus grosses que nature, ni au-dessous, autant qu'il vous sera possible. Faites des études pour vous orner la mémoire, surtout du paysage pour devenir harmonieux; n'entreprenez que ce que vous pourrez faire dans votre essence et hâtez-vous lentement; tâchez d'établir, s'il est possible, vos ombres et de les dégrader, surtout pour les grandes masses, et alors ne posez

1. Il existait, en 1886, dans la collection de M^{me} Renou (v. *Archives de l'Art français*, octobre 1886, p. 32), un portrait de Ducreux, par Greuze. En janvier 1865 eut lieu une vente, provenant d'une descendante de Ducreux, M^{me} Gendron, arrière-petite-fille du peintre, où se voyaient notamment les peintures de Greuze suivantes : un portrait à l'huile d'Antoinette Ducreux, la fille cadette de notre artiste, habillée en robe grise, les cheveux noués par un ruban et tenant entre ses bras un petit chien noir; les portraits au pastel de Rose, l'aînée, de Jules, un des fils, et de la baronne Ducreux, Philippe-Rose Cosse, représentée les cheveux poudrés, surmontés d'un bonnet de dentelle, la gorge décolletée, recouverte d'une pelisse rouge garnie de fourrure, et tenant ses mains cachées dans un manchon. (Note des Goncourt à la fin de leur étude sur Greuze). De plus, par testament de 1897, M^{me} Gendron léguait au musée du Louvre, outre une tabatière ornée d'un portrait en miniature de M^{me} Ducreux, par Ducreux, une loupe montée en nacre et argent massif, qui avait appartenu à Greuze. La même personne avait en sa possession, avant la guerre de 1870, une importante collection d'œuvres de son bisaïeul, qui furent malheureusement dispersées par la vente mentionnée plus haut. Elle conservait également une liste manuscrite des œuvres de Ducreux rédigée par lui-même; cet autographe a été publié par Bellier de la Chavignerie dans son ouvrage sur *Les Oubliés et les Dédaignés* et dans la *Revue universelle des Arts*, année 1867. Dans une lettre insérée au même numéro de cette revue, M^{me} Gendron raconte que sa grand'mère, née Clémence-Antoinette Ducreux, fille cadette du peintre, d'une beauté remarquable, avait servi de modèle, à l'âge de quinze ans, pour l'*Accordée de village*, qui ne serait ni plus ni moins que son portrait. Cela n'eût pas été possible : l'*Accordée* date de 1761; Ducreux, à cette époque, avait à peine vingt-six ans.

votre ton qu'après l'avoir comparé du fort au faible; vous serez toujours sûr de faire tourner. Faites des études avant que de peindre, en dessinant surtout^{1.} »

Ces conseils ne semblent guère avoir été entièrement profitables à Ducreux. Ce qu'il imita de Greuze, ce furent surtout les duretés et les pesanteurs. Sa peinture à l'huile n'atteignit pas au chaleureux et au fondant de celle du maître. Il s'y montra inférieur à ce qu'il fut lui-même dans le pastel. Principalement pour l'analyse des physionomies, il était à moins bonne école que chez La Tour. Il se contenta d'être piquant à défaut d'être vrai; trop souvent un vague agrément d'expression lui suffisait sous une belle apparence de virtuosité. Si l'on en juge d'après les rares portraits qui nous restent de tous ceux qu'il a peints de ses contemporains — pour la plupart des portraits d'hommes, Lavaux au Louvre, Manuel à Versailles — et d'après les souvenirs qu'on peut retrouver, dans d'assez nombreuses gravures, des autres originaux égarés, — Dussault, Demoustier, Dupont de Nemours, — c'est presque à chaque fois la même expression de franchise épanouie, où, dans le gras des joues, le pinceau ou le pastel semblent avoir trituré et pétri avec délectation.

Il a laissé une liste chronologique de ses œuvres qui montre que les commandes lui vinrent assez vite. Elle commence à 1762. On y voit se succéder la plupart des notabilités du temps. Aux premières années, ce n'est surtout encore que le monde de la ville; on note les noms de Mariette, Fréron, Caylus, des architectes dessinateurs Blondel père et fils, de Coypel, Chardin, Rousseau; ça et là cependant quelques personnages de la cour : Marigny, l'intendant des Bâtiments du Roi; La Live de Jully, le protecteur de Greuze; de Broglie, de Ligne, d'Aremberg, Polignac, Zatoriska, Chimay...

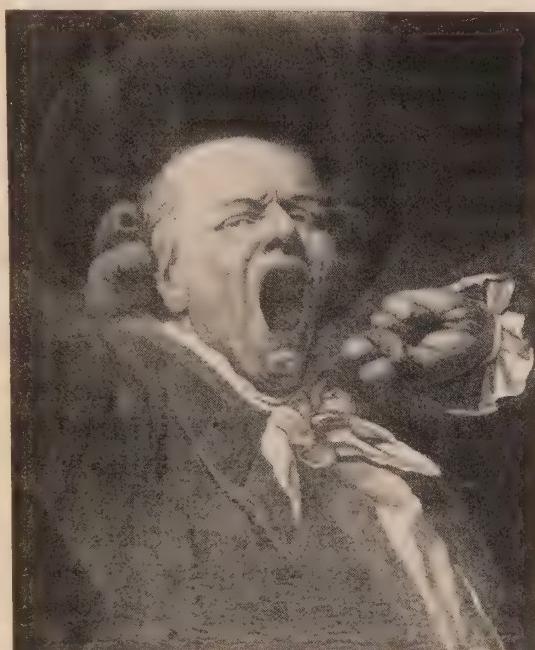
En 1769, une occasion unique lui est offerte de devenir un des peintres attitrés de l'aristocratie. Des pourparlers s'étant engagés entre les cours de France et d'Autriche en vue d'un mariage entre le dauphin et l'archiduchesse Marie-Antoinette, Choiseul, qui mène ces négociations, songe à envoyer à Vienne un peintre chargé d'exécuter une image aussi flatteuse que possible de la jeune princesse. On s'est d'abord adressé à François-Hubert Drouais, le portraitiste réputé de l'enfance; il n'a demandé rien moins qu'une rémunération de 80 000 livres. Devant l'exagération de ce prix, on se

1. Lettre publiée en note par les Goncourt dans leur étude sur Greuze.

rabit sur un artiste plus jeune qui, enchanté d'une aussi belle occasion de faire apprécier son talent, se montrera moins exigeant, et l'on choisit Joseph Ducreux. Il avait alors trente-trois ans.

Les péripéties de ce voyage à Vienne ont fait l'objet de pages curieuses dans une étude, publiée ici même¹, de M. de Flammermont, sur l'iconographie de Marie-Antoinette avant la Révolution. On peut y lire comment, afin d'assurer toutes conditions pour que le portrait de l'archiduchesse agréât au dauphin, on avait adjoint à Ducreux un habile coiffeur parisien.

La petite députation arriva à Vienne le 15 février. La première impression de l'artiste fut sans doute qu'il se trouvait en face d'un visage un peu ingrat de fillette, au front trop élevé, aux cheveux mal plantés, aux traits mal arrêtés, un peu forts chez une enfant de quatorze ans. Un moment, son savoir faire dut se sentir à grave épreuve. Il travaillait à Schönbrunn, dans l'appartement même de Sa Majesté Impériale ; le résultat était décisif de sa fortune artistique. Il lui fallut de longues et assez nombreuses séances. Après un mois qu'il était parti, rien n'était encore parvenu à Versailles, où l'on s'impatientait. Ce fut bien pis quand le portrait fut déclaré terminé : la cour de Vienne ne s'en montra pas satisfaite ; ne le trouvant assez ressemblant, elle ne voulut pas qu'on l'envoyât. Ducreux dut le recommencer. Marie-Antoinette se prêta de bonne grâce à de nouvelles séances. L'artiste la distrayait sans doute par l'originalité de son humeur et de ses propos ; il arrivait même parfois, paraît-il, à toute cette société guindée et morose de



LE BAILLEUR (PORTRAIT DE DUCREUX PAR LUI-MÊME)

(Appartient à Mme Simonin, à Nancy.)

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} juillet 1897, p. 12 et suiv.

se déridier à ses saillies¹. Entre temps, il exécutait de quelques autres membres de la famille impériale des portraits qui donnaient à tout ce haut entourage une fière idée de son talent; notamment, ceux de trois autres archiduchesses, Thérèse, Christine et Élisabeth, — Christine, vêtue en blanc; Élisabeth en vert, cette dernière que Louis XV, devenu libre par la mort de Marie Leczinska, avait un moment parlé d'épouser. — Le second portrait de Marie-Antoinette fut achevé à la fin d'avril. Le 16 mai, à Versailles, comme nous le raconte M. de Flammermont, courtisans, ambassadeurs, ministres étrangers, qui assistaient au lever du Roi, purent voir le tableau. Le comte de Mercy, l'ambassadeur autrichien, laissa entendre que la beauté de Marie-Antoinette était bien supérieure à l'image qui en était offerte. On ignore ce que le tableau est devenu. Le souvenir, bien effacé, en subsiste dans une médiocre gravure exécutée peu après par Duponchel, reproduite dans l'étude de M. de Flammermont². La future reine y apparaît avec une physionomie délicate, et même chétive, encore bien éloignée de son heure d'éclat. Ce n'est que sur le trône de France, quand leur vint l'assurance d'un âge plus avancé, que ces traits acquirent la fierté rayonnante qui leur donna la beauté.

Sa mission terminée, Ducreux semble être demeuré un certain temps encore l'hôte de la cour d'Autriche. Un portrait de Joseph II, dû au burin de Cathelin, est déclaré exécuté d'après une peinture de Ducreux de 1771. Un autre de Weirother, paysagiste d'Innsbruck, gravé par Johann Carl Balzen, date sans doute de la même époque. Notre peintre revint en France avec le titre de membre de l'Académie de peinture et sculpture de Vienne.

Quand Marie-Antoinette se trouva installée à Versailles, elle n'oublia pas l'artiste dont le talent avait dirigé les premières impressions du dauphin et de la cour à son égard et préparé les esprits à sa venue. Elle lui témoigna beaucoup d'intérêt; elle en fit un de ses peintres attitrés, lui conféra le baronnage, accepta d'être la marraine de la cadette de ses filles. Des marques de distinction venant de si haut lieu lui amenèrent, de presque toute la société aristocratique du temps, une série de commandes qui fut ininterrompue pendant plus de vingt ans. Il fut tellement mis à contribution par la cour qu'il n'eut plus guère, semble-t-il, le temps de peindre ailleurs.

Il est impossible de rien retrouver aujourd'hui de tout ce curieux

1. Voir la notice qui lui est consacrée dans la *Biographie nouvelle des contemporains*, par Arnouy, Jouy, Jay, etc. Paris, 1822.

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1897, t. II, p. 43.

ensemble iconographique sur le règne de Louis XVI. Ducreux ne signait presque jamais ses tableaux, et la plupart figurent sous d'autres noms. Nous n'avons même pas, sur une partie de son œuvre à cette époque, comme il nous en est parvenu sur les toiles marquantes de ses contemporains, Vestier, Roslin, M^{me} Guiard ou M^{me} Vigée-Lebrun, quelques notes écrites à propos d'expositions. Les journalistes et les critiques ne s'occupaient guère que des Salons organisés au Louvre par l'Académie royale, et Ducreux ne réussit pas à se faire admettre dans l'importante compagnie.

Ce n'étaient cependant ni le talent, ni les appuis qui lui manquaient. Nous apprenons par le graveur Wille qu'en 1787 il s'y présentait vainement pour la troisième fois. Le même sort était partagé, cette année-là, par le paysagiste Louis Moreau. Il est probable que ce troisième échec était dû pour beaucoup à la rancune des membres de l'Académie contre notre artiste, qui, cédant dès ses premiers insuccès à l'irascibilité de sa nature, ne les avait pas ménagés dans ses propos¹.

Il était membre de l'Académie de Saint-Luc; il ne prit pourtant part à aucune de ses expositions. D'ailleurs, en 1777, sur les réclamations de l'Académie royale qui en prenait ombrage, un arrêt du Parlement avait ordonné leur suppression. Mais, quelques années avant la Révolution, un sieur Pahin de la Blancherie ayant réussi



LE « JOUEUR » DE REGNARD
(PORTRAIT DE DUCREUX PAR LUI-MÊME)
D'APRÈS LA GRAVURE DE L. T. C.

¹: Mémoires de Wille, 28 avril 1787.

à fonder, dans un hôtel de la rue Saint-André-des-Arts (hôtel Villayer)¹, un salon dit « de la Correspondance », qui ne tendait rien moins qu'à ébranler par la concurrence le monopole de l'Académie royale et à faire admettre la liberté des expositions, Dureux adopta avec enthousiasme ces théories, qui annonçaient le renversement prochain des vieilles institutions. Il commença par envoyer à ce Salon un portrait de Pahin de la Blancherie lui-même. En 1782, il y figurait avec un portrait de Franklin, qui était alors l'homme du jour; en 1785, ce fut le chevalier d'Éon. En 1783, son envoi avait été plus nombreux; on y voyait un portrait au pastel de M^{le} Fel, chanteuse. Était-ce un original ou une copie terminée du fameux portrait crayonné par La Tour sur papier gris, qui se trouve au musée de Saint-Quentin? Voici ce qu'en disait Pahin de la Blancherie lui-même : « Une touche légère et fine, qui indique peu avec des plans bien dessinés, des accessoires faits par méplats et dont le brillant s'accorde très bien avec le ton des chairs, qui sont d'une couleur vraie, annoncent dans ce tableau un artiste plein des leçons du célèbre Latour. » Ce pastel était accompagné de deux images humoristiques de sa propre personne : l'une le montrant riant, l'autre, dans une grande toile, à mi-corps, vêtu d'une redingote rouge, en l'attitude d'un homme qui bâille et s'étire en se réveillant.

Ces figurations extravagantes de lui-même devaient amuser les badauds et lui valoir quelque succès populaire. Au dire de ses premiers biographes, « elles n'étaient pas non plus dédaignées des amateurs, parce qu'elles ne manquaient ni de piquant, ni de vérité ». Quelques-unes s'en rencontrent encore dans les familles de ses descendants². D'autres ont tenté des graveurs de son temps ou même postérieurs. Sa verve et sa réelle virtuosité s'y donnaient libre carrière. C'étaient parfois de véritables tours de force. Sa charge dans l'attitude de l'homme qui bâille en s'éveillant, atteste une connaissance des plus sûres des muscles faciaux et de leur mécanisme, et il était de la dernière difficulté de se saisir dans un miroir en un tel bouleversement de physionomie. De même le *Moqueur qui montre du doigt*³, qu'il exposait plus tard, au Salon,

1. L'hôtel existe encore au n° 47 de la même rue.

2. Chez MM. Maurice Maignen à Neuilly-sur-Seine, Abel Courault à Nancy, et M^{le} Simonin, arrière-petite-fille du peintre, que je remercie pour l'aimable obligeance avec laquelle ils m'ont communiqué tous les renseignements propres à faciliter cette étude.

3. Le peintre refit à satiété cette peinture. Il en existe plus de trois répétitions.

devenu libre, de 1793, avec la perspective de cette main saillant en ligne droite de la toile. De même la fantaisie, connue par la gravure signée L. T. C., d'après la scène de colère du *Joueur* : « Il faut que de mes maux enfin je me délivre... », autre curieuse représentation de lui-même, en pied, dans le désordre de mise et de mouvement commandé par la situation, une boutade assurément à propos de cette irascibilité qui dut lui jouer dans la vie plusieurs vilains tours, à commencer par ses mésaventures académiques¹.

* * *

La Révolution éclata. Le peintre favori de la Reine, devant la violence des événements, put bien croire sa fortune artistique brisée. Il pensa d'abord qu'il était plus sûr de se réfugier à l'étranger, où, à l'instar de M^{me} Vigée-Lebrun, il espérait trouver chez les émigrés, ou grâce à leur recommandation, à employer son talent. On le trouve à Londres au commencement de 1791. Il y grave lui-même à l'eau-forte avec assez de vigueur, mais sans effet pittoresque, trois fantaisies qu'il avait peintes d'après sa propre personne : le *Rieur*, le *Discret*, le *Joueur éplore*. Ces estampes se vendent chez l'auteur : « *Invented & engraved by J. Ducreux, Painter to the King of France, to His Imperial Majesty, & Principal Painter to the Queen of France. London Published by the Author. Feb. 21. 1791* ». Il comptait, en répandant ces feuilles humoristiques soulignées de son titre de peintre de la Reine, piquer la curiosité et attirer sur son talent l'attention de la société londonienne. Mais les commandes ne durent guère affluer, et il ne put conquérir cette notoriété à laquelle parvint peu après son confrère Danloux, qui s'installa à Londres jusqu'à la fin du Directoire.

Aussi était-il de retour à Paris la même année, avant le mois de septembre, pour l'exposition du Louvre qu'un vote de l'Assemblée nationale venait de déclarer ouverte à tous les artistes. Il y envoya son *Bâilleur*, déjà exposé au Salon de la Correspondance, le *Silence*, portrait ovale de sa propre personne d'après lequel il venait d'exé-

tions : deux, en grand et en petit, chez M. Maignen ; une autre chez M. Cournault. Une troisième fut adjugée 2 000 francs à la vente Boitelle, en 1866.

1. Ces vers de Regnard, au bas de la gravure, ont fait croire que Ducreux avait été acteur et avait interprété le rôle du *Joueur*. C'est ainsi que Laterrade a cru devoir le faire figurer dans sa collection conservée au Cabinet des estampes. M^{le} Gendron, arrière-petite-fille du peintre, en a démontré l'impossibilité dans une lettre adressée à l'*Intermédiaire des Chercheurs* (tome I, page 77).

cuter une de ses gravures, trois portraits d'hommes et un *Bénédictin*, image fantaisiste de quelque moine rabelaisien, dans la note franche et humoristique qui lui était chère. L'aînée de ses filles, son élève, Rose Ducreux, que nous allons retrouver à l'époque du Directoire, quand des renseignements plus précis nous permettront de présenter un tableau de la vie familiale du peintre, figurait aussi à ce Salon avec un portrait d'elle-même jouant de la harpe, dans lequel la critique vantait « le choix de l'attitude, la beauté des étoffes, la grâce du pinceau et le bon effet ». C'était un réel succès pour le père comme pour la fille. « Ce que c'est que d'être joli garçon ! » notait l'auteur de la *Béquille au Salon* devant la figure du *Silence* : « on se fait donner une jolie tournure par un joli peintre. » — « On ne saurait peindre avec plus de vérité », était-il dit ailleurs du *Bénédictin*, « avec des tons plus purs et plus frais ; la tête tourne bien, elle est bien modelée. » D'autres critiques déclaraient à propos du *Bâilleur* : « Rien de plus vrai et de mieux peint. » Mais il y avait aussi quelques jugements plus sévères, où étaient d'ailleurs indiquées avec justesse les tendances défectueuses de l'artiste, car on trouve les mêmes observations répétées à tous les Salons suivants ; les *Lettres analytiques* parlaient de « têtes de bois charpentées » ; dans une autre relation on reprochait au coloris d'être trop noir : critiques généralement méritées par sa peinture à l'huile, si l'on en juge par l'aspect dur et sombre des rares spécimens qui s'en peuvent rencontrer aujourd'hui¹.

1. Une petite brochure sur le Salon : *Explication et critique impartiale par D...*, où bon nombre d'exposants étaient fort malmenés, tandis que notre artiste y était presque exceptionnellement ménagé, avait fait croire à plusieurs peintres que l'initiale D. dissimulait son nom. Ils avaient rédigé une lettre d'injures ouverte à Ducreux et l avaient fait distribuer par milliers d'exemplaires à la porte du Salon. Ducreux répondit par une sorte de pamphlet en vers, d'ailleurs d'une parfaite platitude, à l'adresse de « la grande assemblée des barbouilleurs du Salon ».

Voici quelques-unes des principales critiques que s'attiraient aux expositions les envois de Ducreux : « Grande résolution dans son faire et dans ses masses ; couleur quelquefois un peu noire, mais ses ressemblances sont bien saisies. » (Salon de 1793, *Petites Affiches*). — « Dureté soit dans le passage des ombres aux clairs, soit dans le pinceau, soit dans les tons des couleurs, défauts qui montrent un esprit systématique. Malgré cela le mérite de la ressemblance donnera toujours au citoyen Ducreux beaucoup d'emploi. » (Salon de 1793, *Explication et jugement motivé des tableaux exposés au Louvre*). — « On ne peut pas refuser à cet artiste la fougue ; cette manière heurtée, ce faire expéditif ne sont plus recevables aujourd'hui. » (*Décade*, Salon de 1799).

On avait fini par lui reprocher aussi de toujours se représenter lui-même : « Vous avez vu cette effigie grimaçante sur les quais, dans les dernières exposi-

A ce Salon, où le graveur Wille raconte qu'il avait « vu du meilleur, du beau et du bon, du mauvais, du médiocre et de la croûterie », le portrait abondait. Tous les amateurs ou professionnels du genre y avaient envoyé de leurs œuvres. Au milieu de cet envasissement, quelques noms brillaient qui ne sont pas oubliés aujourd'hui : ceux de M^{me} Guiard, de Vestier, dont les talents, hier voués à l'aristocratie, s'étaient délibérément mis au service du nouveau régime, de Danloux, à la veille d'un exil de plusieurs années à Londres, de M^{me} Vigée-Lebrun, qui, bien qu'étant partie faire l'offre de ses pinceaux aux diverses cours de l'Europe, avait envoyé d'Italie son beau portrait du compositeur Paesiello, aujourd'hui au musée du Louvre. Pour Ducreux aussi, ses anciennes relations avec le monde de Versailles, son titre de peintre de la Reine, pouvaient être compromettants. Son confrère Joseph Boze, à qui Marie-Antoinette avait conféré la même distinction, ne devait pas échapper aux prisons de la Terreur. Lui, sut cependant traverser sans être inquiété cette période de suspicion. Lié avec David, dont les idées se montraient à la Convention si catégoriquement révolutionnaires, il était couvert par cette amitié¹; mais il réussit même à se concilier les plus farouches sectaires ; avec la franchise de son abord, l'heureuse impression que laissait son entrain, il inspira confiance aux plus ombrageux, à Couthon, à Robespierre, dont il exposait les portraits au Salon de 1793, à Saint-Just, dont l'image au pastel peinte par lui serait conservée, paraît-il, dans la famille des descendants de Lebas².

Devant ces noms, on se demande comment il put exécuter en même temps, d'après le malheureux roi, le dessin sur papier gris exposé au Musée Carnavalet, si saisissant à la fois par la vérité d'expression du modèle et la visible émotion de l'artiste. Le crayonna-t-il, comme le prétend la tradition, au Temple même, quelques jours seulement avant le supplice? Il est difficile d'admettre que le peintre ait réussi à forcer une consigne aussi méfiaante et

tions sur les ponts [allusion aux gravures qu'il avait exécutées d'après ses propres portraits], vous la retrouverez encore ici... » (Salon de 1799. *Décade*). — « Le citoyen Ducreux semble avoir pris l'engagement d'offrir chaque année au public son propre portrait. Plus libéral aujourd'hui, il en a exposé deux, dont l'un est peint en pied, dans l'attitude furieuse d'un joueur qui vient de perdre sa fortune. On ne peut nier qu'une collection d'après le même original ne soit fort intéressante pour sa famille; cela peut former une galerie complète et graduée. » (Salon de 1799, *Journal des Arts*).

1. David avait exécuté un portrait d'une fille de Ducreux assise à son piano (ancienne collection Gendron).

2. Il en existe une médiocre copie au Musée Carnavalet.

rigoureuse que celle qui régnait autour de la prison royale ou à obtenir une faveur aussi exceptionnelle. Il serait plus plausible de croire qu'il exécuta ce dessin pendant le procès, d'après un rapide croquis jeté au cours d'une séance. La figure du monarque déchu lui était familière pour l'avoir maintes fois traitée. Il n'eut qu'à saisir les traces de ravage qu'y avait imprimées la douleur. C'est vraiment le masque d'un homme parvenu à bout d'épreuves : « J'ai vu ce dessin », écrit Charles Blanc ; « il donne froid. La figure épaisse et vulgaire du roi est un peu relevée par une certaine dignité, qui est ici la résignation du courage; mais les yeux rapetissés et fixes, les muscles relâchés de la face expriment une sorte d'affaissement tranquille qui n'a pu être saisi que par un peintre consommé dans l'art d'observer les physionomies et d'en découvrir le secret. » Le dessin ne porte aucune signature, mais on reconnaît bien dans la franchise des traits de crayon et des rehauts de gouache la main rude et décidée de notre artiste. Dans cet affaissement douloureux des muscles de la face, c'est la même sûreté d'indications que dans les grimaces qui tout à l'heure les tordaient et les écartelaient.

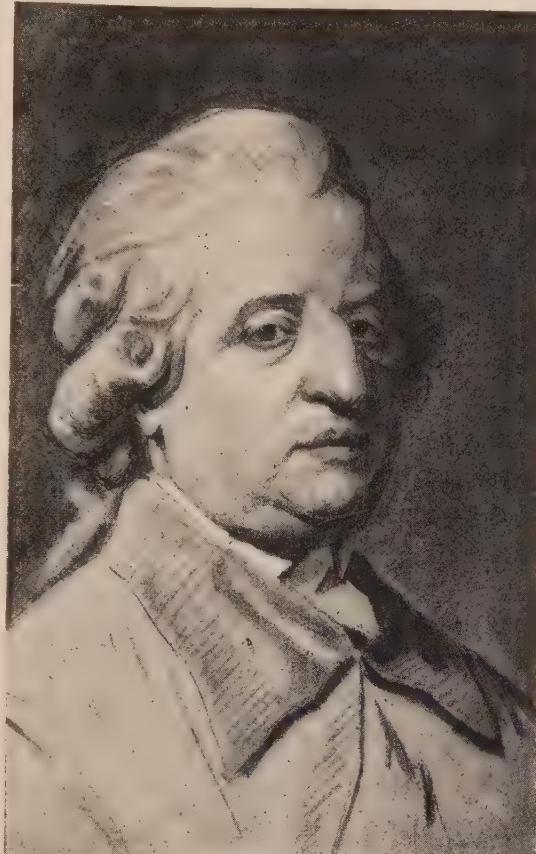
Le crayon ne devait pas arriver à une moindre pénétration de scalpel dans cet autre dessin, décrit par Charles Blanc, où Bailly était représenté à la veille de son exécution, comme il faisait une partie d'échecs en attendant la mort : « Elle est saisissante », note l'auteur de l'*Histoire des Peintres*, « cette figure calme, mais défaite, où est visible le combat de l'âme contre les viscères. »

Ducréux se plaisait à traduire sur la face ces luttes intérieures. Il allait y revenir encore dans la dramatique représentation qu'il exposa en 1796 de « Boissy d'Anglas, président de la Convention au 1^{er} prairial, d'une main repoussant avec horreur la tête du député Ferraud qu'on lui présente au bout d'une pique, et de l'autre rappelant l'Assemblée au calme »; morceau capital, aujourd'hui égaré, auquel la liste des œuvres de Ducréux, dressée par lui-même, indique qu'il avait préladé par des études consciencieuses. C'était, à vrai dire, un autre tour de force, dans la note dramatique cette fois. Le tableau semble avoir eu tout au moins un grand succès de curiosité. Voici, d'après une des critiques du temps qui paraissent le plus sérieuses, l'impression dégagée par l'œuvre : « S'il était possible, il était au moins très difficile de rendre cette double action; aussi l'artiste ne l'a nullement rendue. On ne sait ce que fait ou veut faire cet homme qu'on nous montre *tout nu*, debout, les deux mains étendues, dont les yeux ont je ne sais quelle expression vague qu'on ne peut rap-

porter à aucun sentiment distinct... Un mérite de ce portrait est d'être d'une ressemblance parfaite...» (Observations de «Polyscope», *Décadaire*, an VII).

Charles Blanc parle d'un certain nombre d'autres curieux portraits du temps, pastels, dessins, miniatures, que Louis Blanc aurait eus sous les yeux quand il travaillait à son *Histoire de la Révolution*. En dehors de ceux énoncés aux livrets des Salons, Robespierre, Couthon, Dupont de Nemours, il cite Mirabeau, Barnave, Vergniaud. Louis Blanc, dans son ouvrage, ne fait nulle part allusion à ces documents d'iconographie. L'ancienne collection Marcille possédait un portrait de Pétion, maire de Paris.

Le crédit de notre artiste pendant la Révolution fut assez considérable. On le voit, en 1793, faisant partie de la Société des Arts réunis, qui, par certaines attributions, avait remplacé l'ancienne Académie. Sa signature figure en cette qualité avec celles de Pajou, Gérard, etc., au bas d'une adresse du 12 juin 1793 à la Convention. Il s'agissait du décret du 5 mai précédent qui mettait au concours un plan de terrains nationaux compris depuis la place du Carrousel jusqu'à celle de la Révolution (aujourd'hui de la Concorde); les soussignés protestaient contre ce morcellement et réclamaient l'achèvement du Louvre, abandonné depuis un siècle. En septembre 1794, il est vice-président du Jury des Arts, organisé pour statuer « sur la suppres-



LOUIS XVI EN JANVIER 1793, DESSIN PAR DUCREUX

(Musée Carnavalet)

sion des emblèmes qui déshonorent encore certains modèles de nos manufactures nationales : couronnes, sceptres, fleurs de lys, et qu'il faut remplacer par des emblèmes républicains¹ ». Réduit, un moment, au plus fort de l'orage, à une situation de fortune des plus précaires, il obtient un logement au Louvre (lettre à Garat, ministre de l'Intérieur, du 2 avril 1793, brumaire an II²), et, dans la lettre de remerciements³, il ne craint pas de solliciter encore un secours pour les frais de déménagement : « L'impossibilité où je suis de pouvoir les faire, n'ayant pas d'ouvrage depuis trois ans, me force à vous faire cette demande. Vous obligerez une famille malheureuse... » Comme beaucoup alors, il eut à souffrir de la gêne ; mais il traversa du moins dans la sécurité les phases les plus critiques.

* * *

La réaction thermidorienne a eu lieu. Les renseignements sur Ducreux vont présenter désormais un peu plus de cohésion. Logé par l'État, il ne quittera l'appartement qu'il occupe au Louvre depuis 1793 que vers la fin du Directoire, pour une installation de plus d'espace et de confort dans l'ancien hôtel d'Angivillers, voisin du palais et devenu une de ses dépendances⁴. L'affluence des commandes reprend, venant, comme sous l'ancien régime, de toute la société lettrée, artistique et mondaine. Les livrets des Salons énoncent les noms des poètes Marie-Joseph Chénier et Écouchard-Lebrun, de la Chabeaussière, auteur dramatique, futur directeur de l'Opéra, Bitaubé, le traducteur d'Homère, Lantier, l'auteur du *Voyage d'Anténor en Grèce*, et, parmi les grandes mondaines, de Joséphine Beauharnais (1795), de M^{me} Récamier à l'aurore de sa gloire (1796), de M^{me} Labouchardie (1796), donnée par Renouvier, dans son *Histoire de l'art pendant la Révolution*, comme « le coryphée des modes et des mœurs sous le Directoire ». La maison de l'artiste est un des rendez-vous parisiens du temps : « maison charmante », se rappelle quelque part le critique musical Castil-Blaze⁵,

1. *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1897, pages 349 et suivantes. .

2. *Archives de l'Art français*, 2^e série, I, 323. — Au livret du Salon de 1791, Ducreux était porté comme demeurant 4, rue des Saints-Pères.

3. Du 2 floréal de la même année, et non de l'an VII, comme il est indiqué par erreur dans les *Archives de l'Art français*.

4. Cet hôtel se trouvait en face de l'Oratoire.

5. *L'Opéra italien*, par Castil-Blaze, p. 520; — *L'Académie de musique*, par le même, p. 69.

« et qui m'a laissé de bien doux souvenirs ». Castil-Blaze avait, en effet, débuté par apprendre la peinture dans l'atelier de Ducreux. C'était même là que s'était décidée sa vocation, et le milieu ne pouvait que l'affermir dans ses nouveaux goûts, car on y faisait force musique : Rose, la fille aînée, pinçait de la harpe, — nous avons vu qu'elle s'était représentée elle-même avec son instrument dans un portrait envoyé au Salon de 1791 ; David, plus tard, l'avait peinte exécutant une sonate de Dussek sur un des premiers pianos à queue de Sébastien Erard, autre familier de la maison¹. On voyait fréquemment venir aussi Méhul, dont Ducreux avait exposé le portrait au Salon de l'an V²; l'auteur de *Phrosine et Mélidor* et du *Jeune Henri* aurait même, paraît-il, composé chez son ami cette partition de l'*Irato* destinée à confondre Bonaparte qui l'avait défié de réussir dans la musique italienne ; l'irasable Ducreux aurait servi de modèle pour le personnage principal et inspiré l'idée générale du *scenario*³. Naturellement, ce qu'on faisait plus encore, c'était de la peinture. Suivant l'exemple de leur père, tous les enfants s'y adonnaient : outre les deux filles, les trois fils, Jules, Léon,



PORTRAIT DE MÉHUL, PASTEL PAR DUCREUX

(Musée de Versailles.)

1. Ce tableau était en la possession de M^{me} Gendron, arrière-petite-fille de Ducreux.

2. Ce portrait est conservé au musée de Versailles.

3. M^{me} Gendron va jusqu'à prétendre, dans la lettre mentionnée plus haut (voir la note de la page 201), que Rose Ducreux n'était ni plus ni moins que l'auteur de cette partition, le *quatuor* excepté. C'est une fable insoutenable qui, d'ailleurs, a été réduite à néant par E. Thoinau, dans l'*Art musical* du 29 décembre 1864.

Adrien, dont le premier se consacrait plus particulièrement à la peinture d'histoire.

Au milieu de cette jeune famille, qui faisait sans doute au bel entrain du père, rayonnait la beauté, lentement déclinante, de la maîtresse de la maison, Philippe-Rose Cosse, dont la présence n'était pas une des moindres attractions de l'atelier. On l'y voyait fréquemment faire la lecture, à haute voix, des romans, alors à la mode, d'Auguste Lafontaine ; et qui se trouvait là maintes fois assise à écouter ? M^{me} Récamier, dont nous avons vu que Ducreux avait envoyé le portrait au Salon de 1796 et qui lui avait fait exécuter à la même époque celui de sa mère, M^{me} Bernard, de Lyon. Elle marquait beaucoup d'affection pour Clémence, la cadette. C'était celle des filles de l'artiste dont Marie-Antoinette avait accepté d'être la marraine ; et, comme si elle eût été touchée ainsi à son berceau par les doigts d'une fée, elle avait un ravissant visage qui tenait tout le monde sous le charme. Les amis de la maison tombaient, les uns après les autres, amoureux de la jeune fille. Méhul et Castil-Blaze, auquel nous devons tout ce tableau de la vie privée de Ducreux sous le Directoire, ne se découvriraient-ils pas un beau jour rivaux ? Le premier fit même en sorte d'éloigner le second en lui vantant ses dispositions musicales et en l'engageant fortement à quitter au plus vite l'atelier pour entrer au Conservatoire ; c'est du moins ce que raconte Castil-Blaze, non sans qu'il se glisse en son récit une ombre de dépit qui laisserait croire qu'après bien des années son ressentiment n'était pas encore tout à fait effacé.

Au nombre des visiteurs peut-être faut-il encore compter M^{me} Bonaparte, de qui Ducreux, quand elle n'était que l'intéressante veuve de Beauharnais, avait exécuté le portrait, une année avant celui de M^{me} Récamier. C'est sans doute dans cet atelier que Méhul lui fut présenté, pour l'être ensuite par elle au Premier Consul, dont il devait partager fréquemment les repas au château de la Malmaison. On y rencontrait aussi Lachabeaussière, l'auteur dramatique, Deschamps le vaudevilliste, le général Clarke, futur duc de Feltre. Castil-Blaze se rappelle y avoir vu La Harpe et Fontaine. La plupart eurent leur portrait exécuté par le maître du logis.

Vers 1797, Ducreux s'installa dans l'ancien hôtel d'Angivillers. Le chiffre des visiteurs habituels s'en trouva encore augmenté, car le vieux bâtiment était un véritable caravansérail de peintres et de musiciens. Le local au-dessus du sien, notamment, était occupé par

Sophie Arnould, qui y terminait dans la gène une vie autrefois si brillante et si acclamée, en compagnie d'une petite fille qu'elle avait eue de sa liaison avec le comte de Lauraguais (Ducréux peignait le portrait de l'enfant en 1798). Un autre l'était par la séduisante M^{me} Benoit, elle-même peintre fort estimé, une des beautés à la mode du jour, l'Émilie à qui Demoustier — encore une figure



PORTRAIT DE LA FEMME DE L'ARTISTE, PAR DUCREUX

(Appartient à M. Batherosse, à Niort.)

portraituree par notre artiste — avait adressé ses fameuses *Lettres sur la mythologie*. Tout ce monde-là menait dans l'atelier grand tapage de gaieté et d'esprit. Ducréux nous apparaît tel qu'il était à cette époque dans un portrait au pastel par lui-même, conservé au musée du Louvre. Sous la tombée des longs cheveux devenus gris et l'accentuation des rides, le masque a gardé encore de son enjouement et même de son feu.

En somme, la fortune lui fut clémence presque jusqu'à la fin de sa vie. Mais les dernières années lui infligèrent une série

d'épreuves. Il perdit coup sur coup ses trois fils : le plus jeune, qui ne dépassa pas l'âge de seize ans, le second, qui périt à l'armée en 1798, l'aîné, qui expira dans ses bras l'année suivante ; enfin, il dut se séparer, pour ne plus la revoir, de Rose, sa fille aînée, dont le jeune talent lui faisait tant d'honneur, et qui, ayant épousé un fonctionnaire attaché à la personne du général Leclerc, au moment de l'expédition de Saint-Domingue, s'embarqua avec son mari. Peut-être n'apprit-il pas la triste fin du jeune couple, qui, à peine arrivé, fut emporté par la fièvre jaune ; car lui-même mourut subitement la même année, le 24 juillet 1802, foudroyé d'apoplexie sur la route de Paris à Saint-Denis, comme il se rendait à l'invitation à dîner d'un de ses amis.

Il était le premier disparu de cette petite pléiade de peintres par qui se prolongeait, sous le Consulat, l'art aisé et brillant de l'ancien régime. Le pastel, dont la belle franchise de procédé a fixé tant de véridiques images d'autrefois, était proscrit pour ses libertés de facture par la sagesse compassée de la nouvelle école. Il ne se releva pas avant longtemps de ce complet discrédit et avait perdu en Ducreux un de ses derniers et plus brillants représentants.

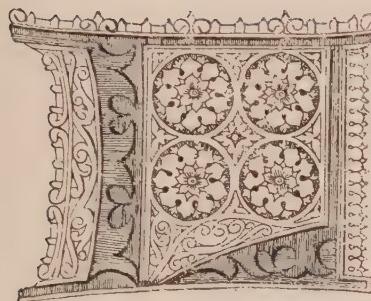
A vrai dire, Ducreux eut le tort de se contenter trop de fois d'étonner ou d'amuser par sa virtuosité et de faire œuvre d'équilibriste. « Homme très habile¹ », le définit en passant la note d'un almanach de son temps : il ne sut pas assez souvent mériter mieux ; il eut avant toute chose le brio et le tour de main qu'il faut pour se tirer d'un pas difficile. Mais il ne faut pas oublier que, sa vogue de portraitiste remontant aux dernières années du règne de Louis XV et lui ayant attiré, tout le long de sa carrière, des commandes de la plupart des notabilités, son œuvre — presque entier à retrouver — intéresse au plus haut point l'iconographie de l'histoire ; principalement celle de la Révolution, où la décision de sa main se montrait des mieux aptes à arrêter au passage de saisissantes physionomies.

PROSPER DORBEC

1. « Ducreux, rue des Poitevins, près de celle de l'Éperon, très habile homme, qui fut envoyé à Vienne pour y peindre l'archiduchesse, aujourd'hui notre Reine. » (*Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs et ciseleurs de l'Académie de Saint-Luc*, par l'abbé Lebrun. Paris, veuve Duchesne, 1776.)

UN TRIPYQUE FLAMAND DU XV^e SIÈCLE

A VALENCE



ESPAGNE qui, pendant le xv^e et le xvi^e siècle, avait été enrichie à profusion d'œuvres des anciennes écoles flamandes, en a fourni pendant le xix^e la plupart des musées d'Europe. Cependant nombre de panneaux peints, les uns par des maîtres fameux, Rogier van der Weyden ou Hieronymus Bosch, les autres par des maîtres anonymes, sont restés dans le musée du Prado et dans la galerie de l'Escorial, ou se cachent dans les collections privées et dans quelques galeries inconnues des guides et des voyageurs.

L'une de ces galeries se trouve à Valence, dans le collège du *Corpus Christi*, appelé communément collège du Patriarche, en mémoire de son fondateur, don Juan de Ribera, archevêque de Valence et patriarche d'Antioche. L'édifice, commencé en 1586, achevé en 1606, a conservé ses vastes cloîtres et ses escaliers pompeux, dont l'architecture classique est froide et hautaine comme celle de l'Escorial. Le prélat, riche entre les plus riches, qui a enfoui dans ces constructions une fortune royale a légué au collège des revenus inépuisables et quelques œuvres d'art qui lui avaient appartenu. Ce sont des œuvres flamandes, sans mélange d'italianisme.

La chapelle est tendue de douze tapisseries bruxelloises de la première moitié du xvi^e siècle, très grandes et chargées de figures allégoriques qui représentent les combats des Vertus et des Vices, avec d'autres moralités. Les légendes en caractères gothiques, les costumes de théâtre somptueux et bizarres ne sont visibles, dans le vaisseau toujours sombre, qu'à la lueur d'une ampoule électrique.

Ces inappréciables tapisseries ne voient jamais le soleil, pas même au jour de la Fête-Dieu, où les tapisseries anciennes des cathédrales de Saragosse, de Burgos, de Zamora sont exposées dans les nefs ou dans les cloîtres. Les tapisseries du patriarche demeurent depuis trois siècles dans la nuit, où leurs couleurs de féerie sommeillent, toujours fraîches et comme prêtes à parer au réveil le château d'une Belle au bois dormant.

Au premier étage des bâtiments du collège une salle et son anti-chambre ont leurs murs couverts de tableaux, qui, pour la plupart, proviennent des monastères supprimés en 1835 et sont postérieurs au XVI^e siècle. Mais au fond de la salle un petit triptyque flamand est exposé à la place d'honneur¹. C'est, d'après la tradition, le retable portatif qui accompagnait don Juan de Ribera dans ses voyages. Plus ancien que les tapisseries de la chapelle, il était déjà, à la fin du XVI^e siècle, une véritable pièce de collection. Ce triptyque fut envoyé en 1892 à la fameuse Exposition colombienne de Madrid (salle VI, n° 473). Il passa presque inaperçu au milieu de tant de trésors. La reproduction du triptyque qui fut donnée alors, dans le grand *Album* de phototypies publié par la maison Laurent², était grise et terne; l'album, d'ailleurs, est presque introuvable³. La photographie qu'un très habile opérateur de Valence, don J. Grollo, a bien voulu exécuter sur ma demande, fera mieux connaître un tableau qui, par sa conservation irréprochable, par la merveilleuse finesse de l'exécution, par l'émail des couleurs, est l'une des œuvres les plus précieuses du XV^e siècle.

* * *

Le panneau central et ses deux volets imitent trois arcades de porche à travers lesquelles apparaissent trois scènes de la Passion : le Crucifiement, la Descente de croix, la Résurrection⁴. L'archivolte en plein cintre de la grande baie est ornée de huit bas-reliefs abrités par de petits dais. Ce sont des scènes de la Genèse, depuis

1. Hauteur : 0^m,58; largeur du panneau central : 0^m,47; des volets : 0^m,21.

2. *Album de la Exposicion historico-europea de Madrid 1892*, pl. L. La légende de la planche mentionne à tort le triptyque comme l'une des œuvres d'art exposées par le chapitre de la cathédrale de Valence.

3. Les clichés exécutés pour cet album et qui reproduisaient des trésors d'art ancien dont quelques-uns sont aujourd'hui invisibles, n'ont pas été retrouvés par M. Lacoste, le successeur et le continuateur de Laurent.

4. Le revers des volets est simplement peint en noir.

LE TRIPTYQUE DE S. G. LA DESCENTE DE CRISTO LA RÉSURRECTION
Collège du Corpus Christi à Venise.

Héliog. J. Chevret

Imp A. Porabeuf Paris



la Création de l'homme jusqu'au meurtre d'Abel. Quatre Prophètes placés sur des socles, en haut des pieds-droits de l'arcade, sont là pour commenter l'histoire de la Chute, rapprochée de celle de la Rédemption ; deux niches restent vides, comme si le porche en peinture était un monument ancien et mutilé.

L'œuvre ne peut être attribuée à aucun des maîtres qui ont aujourd'hui leur place faite dans l'histoire de la peinture flamande. Rogier van der Weyden est le nom que suggère la première vue du triptyque. L'encadrement peint, avec ses trois arcades imitant la pierre, est celui du triptyque de « maître Roger » qui fut placé, dès le milieu du xv^e siècle, dans l'église de la Chartreuse de Miraflores, près Burgos, et qui est maintenant conservé au musée de Berlin. La Vierge du *Crucifiement*, évanouie et soutenue par saint Jean, est comme une copie affaiblie de la Vierge du grand tableau de l'Escorial, peint par Rogier van der Weyden pour les arbalétriers de Louvain et envoyé en Espagne au commencement du xvi^e siècle. Cependant le tableau de l'Escorial, qui est une *Descente de croix*, est composé tout autrement que la *Descente de croix* du triptyque de Valence : ici la Vierge est debout et baise la main du Crucifié. Le peintre n'a pas essayé de répéter l'effet tragique que Rogier van der Weyden a produit, avec la simplicité du génie, en faisant tomber parallèlement et comme d'une même chute le Fils, dont le cadavre descend de la croix, et la Mère, qui s'affaisse contre terre. Dans les trois panneaux de Valence l'ordonnance est plus lâche que dans les drames de Rogier van der Weyden, l'action moins concentrée, les gestes moins nerveux, les expressions moins vives. En dépit de ses contorsions de douleur, la Madeleine agenouillée garde, sous son turban de lin, la pureté de ses traits délicats ; elle ressemble moins aux femmes de Rogier van der Weyden qu'à certaines figures du « Maître de Flémalle », l'artiste mystérieux qui est comme un frère ainé de Rogier¹.

Les figures du triptyque de Valence qui diffèrent le plus complètement de celles de Rogier van der Weyden sont les assistants impassibles qui se tiennent debout au pied de la croix. Ceux-là rappellent manifestement, par leurs proportions élancées, par leurs visages barbus et débonnaires et jusque par la somptuosité de leurs costumes, les personnages virils d'un autre maître, Dierik Bouts, le Hollandais qui passa les années les plus actives de sa vie de peintre

1. Comparer, pour le type et pour la coiffure, l'une des sages-femmes de la petite *Nativité* de Dijon.

dans le pays de Brabant. Le coloris du triptyque, brillant et vif, mais sans sécheresse ni froideur, a les bleus royaux, les carmins veloutés, les verts délicats et riants des tableaux de Bouts. Le paysage, avec ses lointains d'une limpidité cristalline, peut être rapproché des paysages bibliques que Bouts a peints sur les volets de la *Cène* de Louvain, aujourd'hui répartis entre Munich et Berlin. L'aube rosée qui, derrière le Christ ressuscité, monte dans le bleu nocturne du ciel, est un de ces effets de lumière que les van Eyck ou leurs contemporains avaient découverts, que les peintres flamands négligèrent, et que Bouts, le Hollandais, a, peut-être seul de sa génération, su indiquer avec des couleurs. Cependant le triptyque de Valence ne saurait être classé dans l'œuvre du peintre de Haarlem, pas plus que dans celle du maître de Tournai. La face large et pleine du Christ de la *Résurrection*, les visages des Saintes Femmes et ceux des anges sont d'une race plus robuste que l'humanité souffrante ou chétive qu'ont peinte Rogier van der Weyden et Dierik Bouts : ils se rapprochent des types créés par les van Eyck.

* * *

Le « Maître du triptyque de Valence » a subi des influences diverses ; lui-même était un virtuose merveilleusement habile et un délicat miniaturiste sur bois, plutôt qu'un dramaturge puissant ou qu'un doux poète. Pourtant il ne peut être confondu avec les maîtres dont il a combiné les leçons. Sa personnalité se précisera sans doute, lorsque l'étude du triptyque oublié aura permis de retrouver quelques œuvres du même peintre. J'en connais une tout au moins. C'est une série de quatre panneaux du musée du Prado, provenant des anciennes collections royales d'Espagne, et qui représentent l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Nativité* et l'*Adoration des Mages*. Ces panneaux ont été donnés par plusieurs critiques à Petrus Cristus, sans doute à cause de la pauvreté des compositions, qui contraste avec le luxe des couleurs précieuses, des vêtements magnifiques et des pierres fines de l'eau la plus pure. Pour soutenir cette attribution, il faudrait admettre que l'imitateur de Jean van Eyck se fût mis un jour à l'école de Rogier van der Weyden ; encore subsisterait-il plus d'une objection.

Il suffira, au contraire, de rapprocher les panneaux du Prado de ceux du triptyque de Valence, pour reconnaître dans les uns et les autres une même main. Les anges de la *Nativité* ressemblent trait

pour trait à l'ange de la *Résurrection*; la Vierge de l'*Adoration des Mages* reparaît dans la scène de la *Descente de croix*, à peine



L'ADORATION DES MAGES, PANNEAU D'UN POLYPTYQUE
PAR LE MAÎTRE DU TRIPTYQUE DE VALENCE

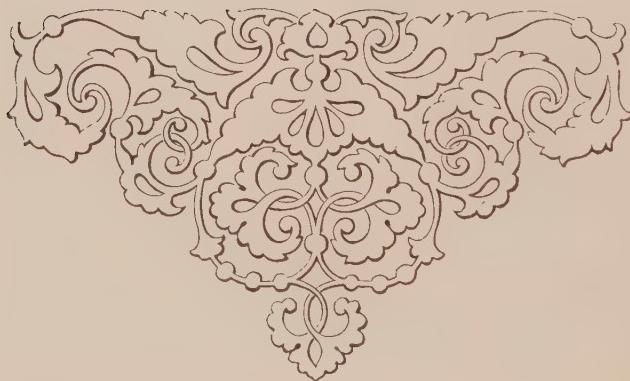
(Musée du Prado, Madrid.)

vieillie et amaigrie. Le jeune nègre qui apporte à la crèche sa boîte d'or s'est glissé dans le groupe des hommes qui assistent au Crucifiement. Un même modèle, un vieillard glabre et blême, à la mine ecclésiastique, a posé pour le plus âgé des trois rois et pour le

Joseph d'Arimathie qui reçoit le corps du Sauveur. Le coloris du triptyque et celui des quatre panneaux ont exactement la même intensité, avec la même opulence. Chacune des petites scènes du musée du Prado est encadrée dans une arcade qui imite la pierre; bas-reliefs et statuettes sont disposés comme sur le panneau central du triptyque de Valence. Enfin, les bas-reliefs logés dans les écussons des arcades, et qui répètent, sur les deux séries de panneaux, les mêmes combattants et les mêmes cavaliers, sont comme une signature du peintre anonyme.

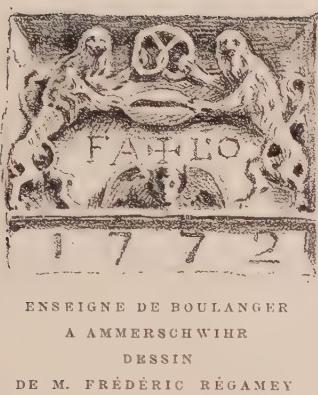
Le « Maître du triptyque de Valence » se trouve déjà représenté par une suite de scènes de l'Enfance du Christ et une suite de scènes de la Passion; c'est tout un Évangile en images. Il reste à compléter son œuvre et à retrouver son nom, s'il est possible. Les caractères des panneaux qui viennent d'être analysés suffisent à orienter les recherches. L'inconnu est sans doute l'un des peintres immatriculés entre 1460 et 1480 à Louvain, où ont travaillé successivement Rogier van der Weyden et Dierik Bouts.

E. BERTAUX



UN COIN DE LA VIEILLE ALSACE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹⁾)



Partant de la croix de la Peste, dans le fond du val, le voyageur, s'il entre à Kaysersberg par la ville haute, voit d'abord une cité du xvi^e siècle. Sur la rue tortueuse, bordée de maisons irrégulières, ventrues, à poutres brunes apparentes, à hauts pignons couverts de tuiles sombres, à galeries de bois et à portes arrondies du haut, s'ouvrent d'étroites ruelles ayant gardé le pavé sauvage fait avec les galets de la rivière.

D'antiques jardins jettent soudain, parmi les murs gris, la gaieté de leurs vertes frondaisons. Mais vous avancez, et il vous semble en même temps que vous reculez dans les siècles. Voilà des maisons du xv^e, puis le vieux pont et, sur la montagne qui le domine, le massif donjon de Wœlflin. Continuez la grande rue, vous êtes au cœur de la ville. Les très anciennes maisons se succèdent; voici entre autres — nous en avons parlé plus haut — les deux hôtels jumeaux décorés du lugubre blason représentant un cœur percé d'un couteau.

Presque pareils, avec une porte cochère commune, ils donnent accès dans une cour où s'érigent à droite et à gauche des tourelles identiques, contenant les traditionnels escaliers à vis. Sur les portes, des écussons sculptés; ici R. W; là, toujours le tragique cœur percé d'un poignard, mystérieux emblème qui se répète en d'autres parties de la même demeure, et sur lequel l'imagination populaire a brodé une légende. Disons-la à titre de curiosité :

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. II, p. 145.

Deux frères avaient fait construire deux maisons contiguës, absolument pareilles, d'après un même plan. Mais lorsqu'elles furent achevées, ils s'aperçurent que l'une était plus haute que l'autre. Le propriétaire de la plus grande se moqua de son frère, d'abord modérément, puis avec tant d'insistance que celui-ci s'impatienta : ne dit-on pas que les Alsaciens du vignoble ont « la tête près du bonnet » ? De querelle en querelle, de brouille en brouille, les choses s'envenimèrent à tel point que l'un finit par tuer l'autre d'un coup de poignard. L'histoire ne nous apprend pas qui fut l'assassin ni qui la victime. Mais le cœur percé reproduit sur les écussons de pierre aurait été destiné à perpétuer le souvenir du fratricide.

Kaysersberg a conservé un caractère profondément religieux. Plusieurs maisons s'ornent d'images de Marie. Souvent, à hauteur du deuxième étage, on voit apparaître sur une façade claire sa tête blonde et sa longue robe bleue, — peinture naïve, souvent grossière ou prétentieuse, mais qui est à sa place dans ce cadre d'autrefois, et qui répand on ne sait quelle poésie mystique et surannée. Ce qui d'ailleurs prête à ces images une grâce, un charme particulier, c'est le soin pieux avec lequel on les entoure de fleurs. Voici, par exemple, donnant sur la place, en face de l'église, une maison blanche. Sur la façade, une grande *Vierge* en pied semble sortir des nuages. De chaque côté, une fenêtre où se pressent des plantes fleuries d'éclatantes couleurs, véritables petits jardins suspendus où rient les grappes rouges des fuchsias, les bouquets écarlates des géraniums, d'où pendent de longues retombées de verdure. Dans un angle, un vieux petit balcon, également fleuri à profusion, et plus bas, au-dessous de l'image, des pots de plantes alignés sur la corniche d'une boutique, achèvent de l'encadrer d'une végétation aérienne.

La place de l'église nous fait revivre dans le très vieux passé. Devant le portail, voici une de ces jolies fontaines d'Alsace, vaste bassin circulaire à hauteur d'appui, entourant une colonne centrale d'où l'eau jaillit par quatre tuyaux très simples. Elle est surmontée d'une statue peinte d'un empereur barbu et couronné d'or, tenant une grande croix de pierre. Car l'église et la ville de Kaysersberg sont vouées à la Sainte Croix¹.

La façade de l'église est sévère. Au centre, le portail roman est de la fin du XII^e ou du commencement du XIII^e siècle. Quatre des

1. La colonne est de 1^m45. La statue, du XVI^e siècle, représente, suivant les uns, l'empereur Barberousse, suivant les autres l'empereur Constantin, ou encore l'empereur Héraclius avec la Croix.

chapiteaux sont romans ; deux à fleurons indiquent le début du gothique. Le linteau de la porte est soutenu par deux corbeaux décorés d'une tête encadrée de deux bras, s'accrochant à la volute supérieure. Le bas-relief du tympan montre le Christ couronnant la



PORTEAL DE L'ÉGLISE PAROISSIALE DE KAYSERSBERG, XII^e SIÈCLE¹

Vierge. Deux anges thuriféraires les entourent, et à gauche se trouve la figure du fondateur ou de l'architecte, désigné sous le nom de Conradus. Ces figures sont d'un art très élémentaire.

Sur la façade déjà, et dans l'intérieur, on suit la transition du

1. D'après une phototypie de l'ouvrage : *Elsässische Kunstdenkmäler*.

roman au gothique. Les deux premières travées des bas côtés, à droite, présentent des voûtes ogivales dont les multiples nervures en grès rougeâtre s'enchevêtrent de très curieuse façon. Dans chacune, deux médaillons, placés à la rencontre de ses arcs, montrent les profils de personnages couronnés ou casqués. L'un deux, tête nue, semble avoir été inspiré d'une médaille romaine.

Au centre de la nef, tout en haut, deux crochets de fer indiquent la place où était fixé un énorme Christ en croix, dit « le grand Bon Dieu de Kaysersberg », qui pendait, dans le demi-jour de la voûte, sur la tête des fidèles. Mais son aspect terrifiant provoquait chez les femmes tant de frayeur qu'on se décida à le reléguer dans la chapelle du cimetière. Plus bas, de chaque côté, sur les piliers, deux consoles en pierre supportaient deux statues également en bois, représentant la Vierge et saint Jean.

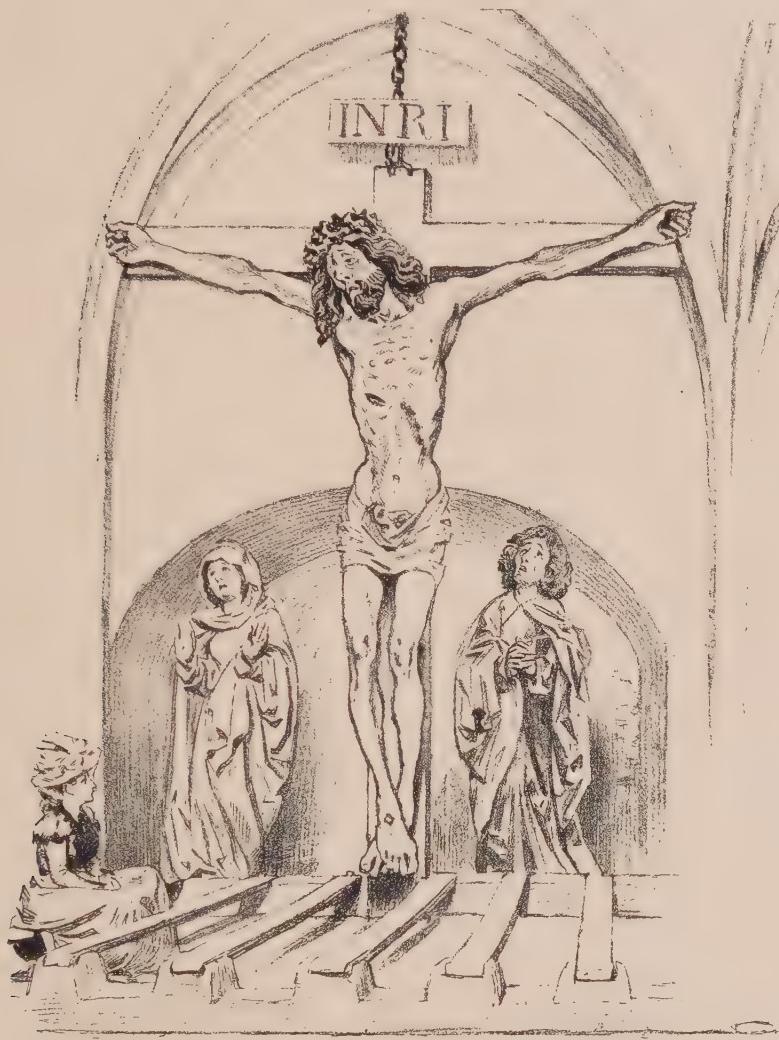
Derrière l'église s'élève légèrement le plateau qui était autrefois le cimetière de la ville, jardin du sacristain aujourd'hui¹. La vieille chapelle Saint-Michel, gothique du xv^e siècle, est encore debout au bord de cette crête. Du plateau, on entre dans la chapelle du rez-de-chaussée par un escalier de quelques marches. Au bas du remblai, une petite porte cintrée s'ouvre dans le mur à gauche et, par plusieurs degrés, on descend dans la crypte.

C'est au rez-de-chaussée de la chapelle qu'est relégué le « grand Bon Dieu » en bois, taillé au xv^e siècle par un prisonnier, dit la légende. Sitôt la porte ouverte, au premier pas fait sur le seuil, on est saisi par l'étrange aspect de ce Christ gigantesque, dressé à gauche, et qui penche vers vous sa face dououreusement contractée. Grand trois fois comme nature, sculpté dans des blocs de bois ajustés, son corps peint, maigre et long, commence au sol et touche la voûte. A ses pieds, à droite et à gauche, deux autres statues, la Vierge et saint Jean, dépassant à peine ses genoux, lèvent vers lui des regards navrés.

Sculptures violentes, grossières. On regarde et une hésitation vous vient. Est-on impressionné malgré soi par la taille démesurée ? L'émotion vient-elle de la vision brusque, inattendue, de ce grand corps blême ? Y a-t-il aussi un peu du prestige qui s'attache aux

1. La maison du sacristain de l'église de Kaysersberg, placée derrière l'église, est un type des nombreux petits pavillons xviii^e siècle alsaciens où subsistent des réminiscences du moyen âge : vieux toits de tuiles brunes adaptés aux formes Louis XV ; haute cheminée compliquée, aux nombreux clochetons, comme un *münster*.

très vieilles choses? Faut-il rire? Ne serait-ce là que de l'art de marionnettes? Mais non. Malgré la sauvagerie, l'infériorité de métier, l'émotion est légitime. Il y a de la force dans cette naïveté,



LE « GRAND BON DIEU DE KAYSERSBERG », SCULPTURE EN BOIS DU XV^e SIÈCLE
DESSIN DE M. FRÉDÉRIC RÉGAMEY

(Chapelle Saint-Michel, Kaysersberg.)

une expression puissante dans cette physionomie, et enfin un sens très juste de la décoration. C'est la caractéristique de cet art traité longtemps de « barbare », et ce qui le rend supérieur à l'art tout en habileté des adroits faiseurs. Un peu de sang, pas trop, — bien loin de l'horreur des Christs espagnols, par exemple, où toutes les

abominations, toutes les pourritures sont fac-similées. Les larmes rouges encadrent le visage, coulent sur les pieds, les mains, à la plaie du flanc, mais sobrement, et ce n'est pas pour cela que ce crucifié terrifiait les fidèles. Quel contraste avec le Christ au tombeau de l'église ! Celui-là fut certainement sculpté par un artiste au goût élevé, amoureux de la nature, à qui n'échappait aucune de ses délicatesses. Les femmes émues pouvaient pleurer doucement aux pieds de ce cadavre marmoréen qui semble n'avoir jamais souffert, mais s'être éteint paisiblement, tant son profil est serein et son beau corps élégant. L'énorme Crucifié de bois, caricatural presque, tragique certainement, devait les faire fuir, l'âme assaillie de cauchemars.

Cette chapelle est faite de deux travées. La voûte de la seconde est décorée d'intéressantes peintures du xv^e siècle, représentant les Évangélistes en costumes d'évêques et de cardinaux.

Un autel, une chaire, puis un amoncellement d'objets, quelques-uns hors d'usage et relégués là comme en une sorte de magasin d'accessoires : les coulisses du culte. De hautes armoires contiennent les bannières que l'on porte aux processions, des croix, des encensoirs, des vases de fleurs artificielles. Ailleurs, un lugubre amas de drap noir : ce sont les larges manteaux à pèlerines des croque-morts. Puis voici des statues soigneusement enveloppées de longues housses, statues précieuses ! resplendissantes de dorures, du plus pur Saint-Sulpice, — attendant sur leurs brancards les jours de procession où on les montre aux yeux éblouis des fidèles, tandis que, dans un coin, depuis longtemps délaissé, un *Christ assis sur l'âne*, sculpture sur bois grandeur nature, du xv^e siècle¹, prévoit, philosophiquement résigné, le jour prochain où, les vers ayant achevé de ronger les jarrets effrités de sa monture, il s'écroulera, brisé, sur le sol. Il devrait avoir une place d'honneur dans sa vieille église, et c'est peut-être dans un grenier qu'il finira, sa main bénissante perdue parmi les bûches.

La crypte sombre, voûtée bas, construite aussi en deux travées, est un lieu étrange. C'est là que depuis des siècles on apportait les ossements retirés des fosses pour faire place aux nouveaux décédés, et c'est là qu'à la suppression du cimetière on ajouta tous ceux qui gisaient encore dans les tombes.

Les crânes, rangés symétriquement sur un lit de tibias, s'a-

1. Monté sur des roulettes, il figurait, autrefois, dans la procession du Dimanche des Rameaux.

moncellent jusque près du plafond, sur deux côtés de la première travée, montrant la multitude de trous noirs qui furent des yeux. Sont-ils dix mille, vingt mille ? On dirait un étrange amphithéâtre d'où ce macabre public contemplerait on ne sait quel spectacle d'outre-tombe. Et l'on s'étonne de voir si pareilles toutes ces têtes qui furent si diverses, alors que la vie les animait. La grande nivelleuse les a ramenées toutes à une forme unique, sans souci de l'âge, du rang, du sexe. Voici bien la suprême égalité, comme le disait, paraît-il, l'inscription, aujourd'hui presque complètement effacée, de la porte :

« So ist's recht :
« Da liegt der Meister bei seinem Knecht. »

(C'est bien ainsi : le maître gît auprès de son valet.)

De temps en temps, une femme, un prêtre entrent, prient et, avant de se retirer, jettent quelques gouttes d'eau bénite sur ces tristes débris. Une lampe, jamais éteinte, brille faiblement.

En face, un autel primitif, formé d'une table que recouvre un tapis. Une *Vierge*, vêtue de cotonnade, y étale son voile blanc avec des développements excessifs de crinoline. Elle porte sur son bras un Enfant Jésus, vêtu aussi. Au mur, on peut admirer d'abominables lithographies, genre rue Saint-Jacques, encadrées. Ailleurs, voici deux *Christ*s, en bois peint, demi-nature, ridicules ceux-là, dans leur modernité. Cette fois, c'est bien de la sculpture de guignol.

Et l'on s'arrête, surpris, devant un paquet d'*ex-voto*, feuilles de papier gris, l'un même en papier de journal, rapidement découpés, représentant vaguement des bras, des jambes, ou même un bonhomme en pied, qui témoignent de la reconnaissance des fidèles, guéris après un vœu. Il y a aussi deux petits profils taillés dans des planchettes.

Comme dans la chapelle au-dessus, même apparence de débarras, même bric-à-brac d'objets mis au rebut, avec en plus... une cinquantaine de bouteilles, de différentes formes et provenances, mais toutes également et tristement vides. Serait-ce là le spectacle navrant que tous ces crânes d'anciens vigneron sont condamnés à regarder de leurs orbites veuves d'yeux, en châtiment de leurs trop copieuses beuveries d'autrefois ?

En sortant de cette crypte, on est retenu par quatre statues, intelligemment groupées, parmi l'enlacement capricieux des plantes grimpantes et des herbes qui couvrent le sol. En pierre colorée, le

Christ agenouillé, deux fois grandeur nature, lève la face au ciel.
Trois Apôtres, couchés ou assis, dorment (xv^e siècle).

Là se terminait la ville. On voit encore, dans une petite rue aboutissant perpendiculairement à la grande, quelques pas plus loin, des restes de l'ancienne muraille. Puis, comme nous l'avons dit, la ville s'agrandit, les fortifications furent reportées plus loin vers Kienzheim où nous ne tardons pas à pénétrer.

Séparées par deux kilomètres à peine, ces deux villes ont un aspect bien différent. Il reste peu de chose du Kienzheim d'autrefois. Presque toutes les maisons y sont modernisées ou datent du xviii^e siècle.

Quant à l'antique château des Lüpfen, des Schwendi, on en a fait une « habitation agréable ». L'ancienne tuile brune qui s'harmonisait si bien avec la nature un peu rude du pays, ses montagnes, ses forêts de sapins, et aussi avec le gris des murailles que relèvent de leur note rougeâtre les larges assises en grès vosgien, est remplacée, sur les hautes toitures du corps de logis et des tours, par la pâle ardoise bleuâtre.

Les anciens remparts règnent encore tout autour de la ville: mais presque partout des maisons se sont servies du mur, s'y adoscent, s'élevant d'un étage au-dessus, perçant des fenêtres là où étaient les meurtrières, les embrasures. Les quelques parties de ce mur restées libres, séparées des habitations par un sentier très étroit qui suit, parmi l'herbe et les ronces, la crête ruinée, ne montrent plus que des amas de pierres, restes informes des créneaux abattus, du parapet rasé.

Le fossé n'a pas disparu; il est toujours large et profond. Mais le petit ruisseau qui l'emplissait des eaux de la Weiss ne sert plus qu'à entretenir dans une humidité salutaire les légumes et les arbres fruitiers qui font à Kienzheim une pacifique ceinture de potagers et de vergers. C'est le gris, le calme, le silence d'une toute petite ville, et dans les rues, bordées de maisons propres de bourgeois aisés, aucune surprise ne vous attend. Un chat sort d'une porte, regarde, prend une direction et poursuit paisiblement son chemin.

Lazare de Schwendi, après son existence tumultueuse de batailles et d'aventures, a bien choisi le lieu de retraite où se remettre de ses longues fatigues. Dans sa tombe, autour de sa tombe, règne le repos profond que trouble à peine un cri d'enfant. Ce fut un rude homme, et la pierre sculptée, dressée dans l'église, qui le représente

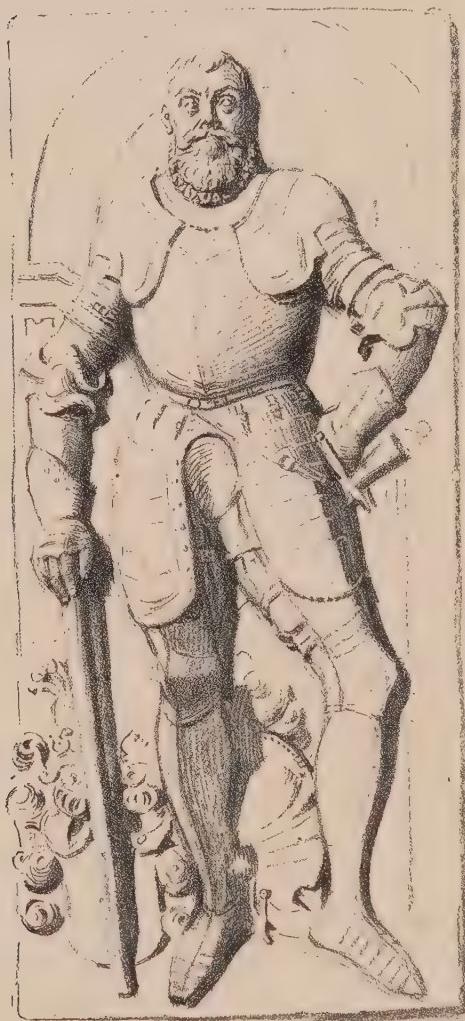
debout, vêtu de son armure, appuyé sur son bâton de commandement, montre une robuste figure de guerrier.

La dynastie des Lüpfen, originaire de Souabe, avait été investie de la seigneurie de Kaysersberg en 1415. L'un d'eux, en 1433, entoura Kienzheim des fortifications dont on voit encore les restes, et, en 1563, ils cédèrent leurs droits à Lazare de Schwendi. Né aux environs d'Ulm en 1522 et entré jeune au service de la maison d'Autriche, celui-ci avait commandé des armées, négocié, gouverné. Général heureux, vainqueur des Turcs, il se transforma, sitôt devenu Alsacien, en paisible vigneron, écrivant à ses moments perdus. On a de lui un livre de stratégie : « L'art de combattre les Turcs », un ouvrage sur la liberté des religions et des iambes violentes sur la vie à la cour. Malheureusement pour sa mémoire, des fureteurs de bibliothèques furent amenés, ces dernières années, à s'occuper sérieusement de son existence. La place nous manque pour raconter les curieuses infamies de ses débuts. Il mourut en 1584, et son fils unique Guillaume, après avoir mené une vie sans intérêt, mourut en 1609 sans laisser d'enfants mâles. C'est à l'occasion de l'érection, à Colmar, d'un monument de Bartholdi, dédié à Lazare de Schwendi, que furent faites ces fâcheuses découvertes historiques. Il est des réputations auxquelles convient mieux une pénombre nuageuse que le grand jour des apothéoses. Cela n'empêche pas la pierre tombale de l'église de Kienzheim d'être une belle œuvre d'art.

Parmi ces banalas maisons, il en était tout récemment une très ancienne qui, quoique défigurée par des démolitions et des adjonctions successives, conservait un caractère intéressant. Dans l'estampe de Merian, dont nous avons parlé en commençant, on la reconnaît, émergeant au centre de la petite ville, à son grand toit aigu, couvrant une construction massive, carrée, flanquée d'échauguettes à ses quatre angles. Un mur d'enceinte l'entourait, paraît-il, ainsi qu'un large fossé plein d'eau, dont la plus grande partie a été comblée. Les échauguettes, qui menaçaient ruine, avaient été supprimées, et, à leur place, s'appuyant sur le mur d'enceinte, de petites constructions furent ajoutées aux quatre coins et recouvertes par le prolongement de l'ancien toit.

Cette maison, du xv^e, peut-être même du xiv^e siècle, fut construite par un nommé Kunz, sur l'emplacement d'une autre demeure fortifiée qui existait bien avant la fondation de la ville. C'était, avec le vieux château, l'église, la chapelle et quelques maisons du xviii^e siècle, le seul monument intéressant à Kienzheim. Malheureusement, en 1901,

elle a été détruite par la foudre. Il n'en reste plus que quelques murs. Son propriétaire, M. Zimmermann, érudit très au courant des choses de la vallée, nous en dira peut-être un jour l'histoire.



PIERRE TOMBALE
DU COMTE LAZARE DE SCHWENDI (1584)
DESSIN DE M. FRÉDÉRIC RÉGAMÉY
(Église de Kienzheim.)

Tout différent est Ammerschwihr. Cet aspect d'ancienneté qui séduit le visiteur à Kaysersberg est ici plus accentué encore, parce qu'il est plus général. Rares les fausses notes; très peu de maisons récentes, et celles-ci, rustiques demeures de paysans, n'ont point de ces boutiques modernes ni de ces airs de villas contemporaines qui viennent parfois — bien qu'en petit nombre, — gâter la couleur archaïque de sa voisine.

Ammerschwihr n'est plus aujourd'hui qu'un gros village de vignerons, mais qui a gardé de nombreux souvenirs attestant son passé de ville plus importante. Outre ses tours, ses fortifications, son église, sa mairie, son hôtel de commerce, nombre de maisons anciennes méritent l'attention. Plusieurs ont des poutres d'angle sculptées; une autre semble avoir abrité une dynastie trois fois centenaire de boulanger. Aujourd'hui

encore, le rez-de-chaussée est occupé par leur boutique, et sur la façade de la maison, deux pierres sculptées, encastrées l'une au-dessus de l'autre dans la muraille, servirent d'enseignes autrefois aux très anciens prédecesseurs. La moins vieille est datée de 1772, la seconde de 1604. Toutes deux nous montrent la brestelle, ce pain

de forme si particulière que les buveurs de bière affectionnent.

Beaucoup de maisons d'Ammerschwihr, comme dans tous les villages et villes d'Alsace, montrent au-dessus d'une porte, d'une fenêtre, des écussons, armoiries de bourgeois ou de paysans, curieuses armes parlantes disant la profession de l'habitant et la corporation à laquelle il appartenait. Quelquefois ces écussons ont des apparences de rébus, témoin l'un qui, à côté d'une serpe, d'une flèche et, semble-t-il, d'une cuiller à pot, nous montre un quatrième objet dont il n'est pas facile de deviner l'usage. Ordinairement, la lecture de ces modestes blasons est plus facile.

Il serait aussi injuste que facile de voir dans ces étalages d'armoiries plébéennes la manifestation d'une puérile vanité, le vain désir de singler les superbes blasons de l'aristocratique chevalerie du temps.

Les corps de métiers du moyen âge étaient de grandes et sérieuses organisations, ayant leur rôle dans l'administration des villes, dans leur défense contre l'ennemi, dans le gouvernement du pays. Kaysersberg, par exemple, était administrée par un *schultheiss* ou prévôt, douze *stettmeister* ou *bürgermeister* et les quatre tribuns des quatre tribus de la ville : vigneron, tonnelier, tanneur et boulanger. Organisés militairement, ces artisans étaient habitués à ne compter que sur leurs propres forces pour faire res-



PIERRE TOMBALE
DU COMTE GUILLAUME DE SCHWENDI (1609)
DESSIN DE M. FRÉDÉRIC RÉGAMET

(Église de Kienzheim.)

pester leur ville en temps de guerre. Ils se battaient rudement et savaient mettre à la raison les pillards seigneurs des châteaux de la montagne. L'histoire de la province est pleine de leurs exploits, et M. Adolphe Seyboth, dans son bel et curieux ouvrage *Strasbourg historique et pittoresque*, cite particulièrement la tribu des boulangers de cette ville, célèbre par ses instincts belliqueux depuis le xin^e siècle déjà. Nombreux étaient ses faits d'armes et, dans la grande salle de son « poêle », elle avait fait représenter en peintures murales les principaux épisodes du siège du château de Was-selonne (1448) où elle s'était particulièrement illustrée.

Ces corporations pouvaient donc, sans ridicule forfanterie, arborer leurs blasons à côté de ceux des plus illustres seigneurs de l'époque. Ils s'étaient trouvés face à face plus d'une fois sur les champs de bataille; leurs écus s'étaient affrontés, leurs glaives entrechoqués, et, dans les plaines glaciales et tragiques de Nancy, ce fut sous les coups d'un humble garçon boulanger de la tribu de Strasbourg que tomba l'un des plus illustres représentants de la fière race des conquérants, le terrible duc de Bourgogne, Charles le Téméraire.

Mais ces gestes héroïques se perdent dans un passé déjà lointain. Ignorantes des calamités ou des gloires qu'un avenir mystérieux leur réserve peut-être encore, les « trois villes dans la vallée » se laissent vivre, paisibles, dans le cadre charmant de leurs montagnes.

FRÉDÉRIC RÉGAMEY



LE MUSÉE DE LA SOCIÉTÉ HISTORIQUE DE NEW-YORK

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)

II



ES œuvres des Primitifs des Pays-Bas sont très rares aux États-Unis : quelques pièces éparses au Musée Métropolitain de New-York, à Boston, à Philadelphie, ailleurs encore, dans des collections privées ou publiques — et à la Société Historique une dizaine de petits panneaux, où il n'y a de remarquables qu'un *Mariage mystique de sainte Catherine* et qu'une *Fuite en Égypte*.

On a déjà montré comment ce *Mariage mystique*² se rapproche de deux compositions célèbres de Gérard David, du *Mariage mystique* de la National Gallery et de la *Vierge entourée de saintes*, au musée de Rouen : c'est le même style, la même main, la même pureté et les mêmes détails de dessin, les mêmes tons et les mêmes dispositions de tons, le même éclat, la même chaleur, la même solidité de coloris dans les étoffes, dans l'émail du carreau, la même délicatesse des carnations et du modelé, la même mise

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. I, p. 414.

2. Partie centrale d'un triptyque, mesurant 0^m81 sur 0^m60, provenant d'une collection Quédeville, vendue à Paris en 1852 (cf. *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1904, I, p. 393 : *Un panneau flamand inédit au Musée de la Société Historique de New-York*) : « Il n'y a là, disait-on, rien de commun avec l'expression courte et puérile, avec les carnations ternes et rougeâtres, avec le dessin amolli et la couleur fumeuse qui caractérisent Isenbrant, le plus servile imitateur de Gérard David. » Le style du paysage donnerait à penser que cette partie du tableau a été achevée, peut-être, un certain temps après les figures.

en scène aussi, à la différence des dimensions du cadre et du nombre des figures, les mêmes modèles, trait pour trait, avec de légères variantes de gestes et d'ajustements, et ce même charme, enfin, de dévotion candide et tranquille que Gérard David avait hérité de Memling, en y ajoutant une nuance à lui de tendresse et de gravité¹.

Quelques ouvrages des plus serviles imitateurs de Gérard David offrent indirectement un rapprochement de plus entre le panneau de la Société Historique et les deux compositions dont il est si proche parent. Adriaen Isenbrant, le pseudo-Mostaert, et Ambrosius Benson, l'auteur de la *Deipara Virgo* du musée d'Anvers, ou d'autres praticiens de leurs ateliers, nous ont laissé plusieurs de ces réunions de saintes assises au milieu des gazons et des feuillages, qui restaient un thème à la mode depuis Memling²: d'après ces tableaux il paraît bien que le petit *Mariage mystique* de New-York a pu être, comme le furent certainement le *Mariage mystique* de la National Gallery et la *Vierge entourée de saintes*, un des modèles que les plus médiocres contemporains de Gérard David ont mollement démarqués.

La *Fuite en Égypte* a été, aux Pays-Bas, un des sujets qui servirent à passer de la peinture religieuse, où la nature n'était que le décor d'un épisode sacré, au paysage, où l'anecdote pieuse n'est plus qu'un prétexte.

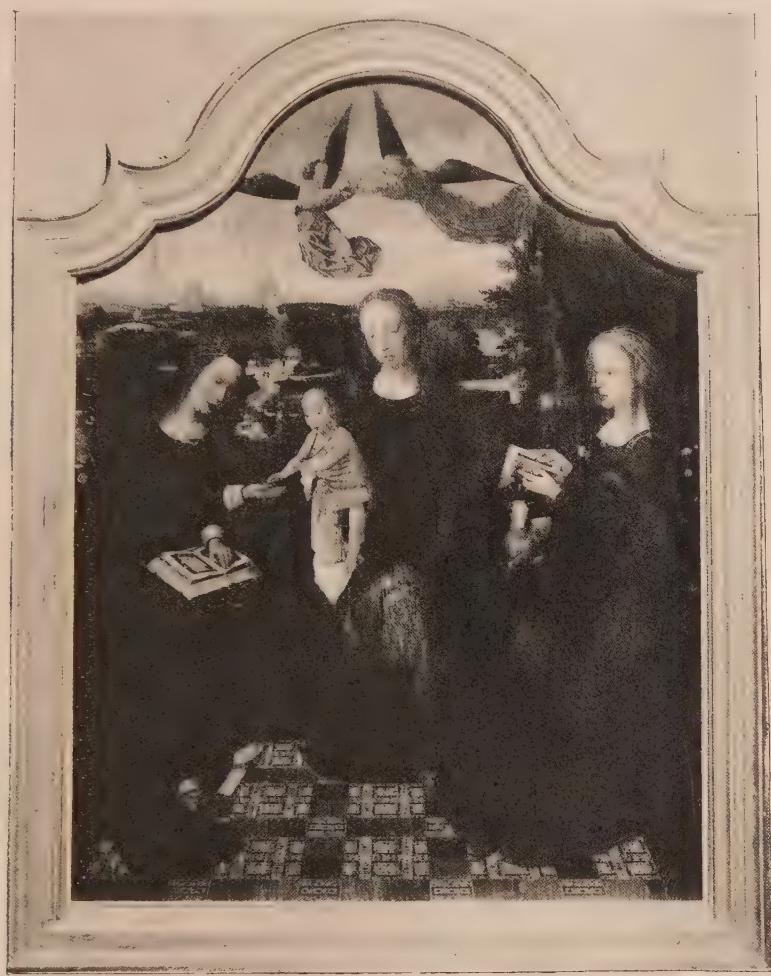
1. On pourrait comparer encore le tableau de New-York à d'autres œuvres, moins connues ou moins reconnues de Gérard David: ainsi l'on retrouve la figure complète de la sainte Agnès dans les deux Madeleine de la *Descente de Croix* de la National Gallery et d'une *Pietà* de la collection John G. Johnson, à Philadelphie; et le geste des mains de la Vierge est le même chez deux autres *Madones*, proches parentes entre elles: celle de la collection Johnson (qui est probablement du maître lui-même), et celle du musée de Darmstadt (qui a, selon M. de Bodenhausen, le caractère d'une bonne réplique d'atelier d'après un original disparu). Cf. Eberhard Freiherr von Bodenhausen, *Gerard David und seine Schule*, Munich, 1905; repr. aux pp. 190, 116, 123, 120.

2. Cf. les exemples notés par M. de Bodenhausen *op. cit.*, p. 154, — Friedländer, *Meisterwerke der niederländischen Malerei des xv. und xvi. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge*, Munich, 1903, pl. 33).

Dans ces compositions, qui se répètent l'une l'autre, on a du reste imité aussi un célèbre tableau anonyme dont Gérard David s'était lui-même inspiré: *La Vierge entourée de dix saintes*, tableau d'autel donné en 1489 à l'église Notre-Dame de Bruges, et aujourd'hui au musée de Bruxelles. (Cf. Catalogue de l'Exposition de Bruges, n° 414; — A.-J. Wauters, Catalogue du musée de Bruxelles: peintures anciennes, 2^e édition, 1905, n° 545.)

Dans un autre panneau d'Ambrosius Benson, *La Vierge entre sainte Catherine et sainte Barbe* (chez M. Martin-Leroy, à Paris), les trois figures sont un décalque partiel et inverse du tableau de Rouen, et l'arrangement de la composition ressemble à celui du *Mariage mystique* de New-York (repr. dans Bodenhausen, p. 205).

. Le grand *Repos*, de la Société Historique, avec ses frondaisons rondes et épaisse, son feuillé brodé et gravé, ses troncs blanchis, ses minuscules fabriques, son vallon boisé, ses lointains rocheux bleu de Prusse, rappelle plusieurs paysages attribués à Patenier, et, pour ne citer que des exemples connus par des expositions récentes,



MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE, PAR GERARD DAVID
(Musée de la Société Historique, New-York.)

il est de la même main qu'une *Prédication de saint Jean-Baptiste* appartenant à M. l'abbé J. Scheen, à Liège, qu'un *Saint Jérôme* de la collection de M. Jules Helbig¹, et qu'un autre paysage qui faisait

1. Cf. *L'Art ancien au pays de Liège*. Liège, 1905, n°s 1010 et 1008 (ce dernier déjà exposé en 1903 à Bruges, n° 204 du cat.).

partie l'an dernier de la succession Wesendonk, de Berlin¹. Plus difficiles à déterminer, les figures et leurs longues draperies anguleuses et tortillées feraient penser à la fois à Albert Cornelis et, avec leur dessin aiguisé, à l'auteur du triptyque connu du musée de Bruxelles, *Jésus chez Simon le Pharisién*², ou au Maître des demi-figures.

Il suffit, après cela, de mentionner une petite *Adoration de la Vierge* fort repeinte, à comparer à quelques-uns des tableaux groupés sous l'étiquette du Maître de Flémalle; un triptyque portatif portant une *Sainte Face*, d'Albert Bouts; des répliques de deux compositions de Jean de Mabuse (au musée de Palerme), une toute petite *Vierge* entourée d'angelots musiciens, et un *Ecce Homo*, acheté par Jefferson pendant sa légation à Paris; enfin une *Vierge au perroquet*, assise dans un jardin, par un peintre voisin du Maître des Demi-figures. On retrouve la manière d'un contemporain d'Engelbrechts, auteur anonyme d'un *Calvaire* du musée d'Anvers (n° 325) et d'une *Vierge* du musée de Bruxelles (n° 587), dans un triptyque néerlandais aux tons noirâtres, piqués de jaune et de rouge sale, et où une *Vierge* trône devant un tabernacle d'onyx et de cuivre entre deux saintes, bizarrement accoutrées de lambrequins à grelots et de casques chimériques.

Dans un *Calvaire* où le donateur, un moine noir « *Frater Aurelius de Emael* », a fait inscrire son nom sur son froc, M. Bode a déjà reconnu le style de quelque imitateur colonais de van der Weyden, parent du Maître de la Passion de Lyversberg par la crudité de son coloris et par la bonhomie peuplée ou la vulgaire grimace de douleur de ses personnages. La petite Allemande, anguleuse et lymphatique, au nez camus, du *Guépier*, en chapeau de velours et toute nue, est une de ces Vénus, dans la manière de Cranach, dont on connaît tant de répétitions.

Le musée de la Société Historique offre un aperçu du siècle classique de la peinture flamande : une *Sainte Catherine* de Rubens; un tableau de gibier, dans le goût de Fyt; une des énormes et succulentes natures mortes de Snyders : un amoncellement de venaison, de légumes et de marée que président deux commères plantureuses; une demi-douzaine de Téniers, encadrés d'autres paysanneries ou scènes de genre de Mathieu van Hellemont, de David Ryckaert, de Gonzalès Coques, de Horemans l'ancien; un certain nombre de

1. Cf. le catalogue de l'exposition de Düsseldorf, 1904, 2^e éd., n° 168 (reproduit).

2. N° 626 du catalogue de Wauters, 2^e éd., 1903. M. Wauters donne à Albert Bouts ce triptyque qu'on attribuait autrefois, et sans plus de certitude, à Gossaert.

paysages enfin des Valckenborch, d'Adam Willarts, de Lucas van Uden, de Jacques van Arthois, de Corneille Huysmans, etc.

Il faut ajouter la *Sainte Catherine* de Rubens au catalogue de M. Rooses¹. Cette figure, d'après le livret du Musée, aurait fait partie de la collection Perrégaux et serait originaire d'une église des environs de Bruxelles. La sainte, debout, à mi-jambes, tournée vers la gauche, la tête presque de profil, et inclinée, retrousse sa robe de la main gauche et de l'autre tient une palme. C'est Hélène Fourment,

CRUCIFIXION, ÉCOLE DE COLOGNE, XV^e SIÈCLE

(Musée de la Société Historique, New-York.)

son nez droit, sa narine bien modelée, son menton charnu, sa lèvre inférieure petite et en retrait, son large visage placide et florissant. Le geste est mou, l'expression indifférente; la peinture, seule, a du prix : celle d'un beau morceau de Rubens, grasse, fluide, rapide et généreuse, avec un bout de manteau de velours cerise, les grands

1. Cf. Rooses, *L'Œuvre de P.-P. Rubens*, t. II, p. 78, n° 278, 279 bis; p. 72, n° 279; p. 230, n° 402. M. Rooses cite neuf figures de cette sainte par Rubens. De ce nombre, sept sont perdues, et il en a seulement retrouvé trace; aucune de celles-ci, aucune de celles, du moins, qu'il décrit sommairement, ne correspond au tableau de New-York.

clairs lustrés d'une robe de satin d'argent, le contraste acide, comme Rubens aimait quelquefois, d'un retroussis de vert sombre et froid sur une manche couleur de scabieuse — et avec des mains potelées et réchauffées de transparences rouges entre les doigts, un souple et délicieux dessin des traits, un teint blanc, merveilleusement frais, fleuri et nacré, et des cheveux emperlés couleur de miel au soleil.

On a mis sous le nom de Rubens aussi, avec moins de certitude, un *Chevalier de la Toison d'Or*, excellent portrait, d'une ressemblance facile et avenante, dessiné à la pointe du pinceau et avivé de rehauts vermillonnés et de luisants aux mains et au visage. Debout, à mi-jambes, une main sur la hanche, l'autre au pommeau de son épée, en fraise, manchettes à godrons et justaucorps noir, le chevalier a les traits maigres, longs, l'œil petit, le regard un peu ahuri, une pointe de barbiche à la Spinola, et dans toute sa mine quelque chose d'un Don Quichotte de cour. Ce tableau, du reste fatigué, fané, aurait fait partie de la collection de Louis-Philippe.

La Société Historique reste encore, avec le Metropolitan de New-York, le seul musée des États-Unis où Téniers soit aussi complètement et (à l'exception d'une petite *Kermesse* assez médiocre) aussi bien représenté. La minuscule *Chaumièr*e, qu'on couvrirait avec la main, est un de ses paysages brun fauve, fins comme un Watteau, et illustrés de la petite flamme rouge et violette d'une figurine. Le *Bon travailleur*, amusante traduction demi-orientale, demi-flamande, de la parabole évangélique, proviendrait, d'après le catalogue, de la collection de Louis-Philippe; les *Paysans attablés*, jouant aux osselets, de celle de la duchesse de Berry. La *Sorcière*, de l'ancienne collection Sylvestre, est un panneau frotté, usé. La vieille magicienne célèbre un office infernal, avec une belle en consultation qui jette un œil inquiet sur les diableries de l'antre : un démon mi-singe mi-poisson sert de porte-cierge, une grenouille énorme fait les répons, et une acolyte femelle, à la porte de la caverne, met en route pour le sabbat un bouc et une femme nue qui enfourche un balai. Fraîche et intacte, la grande belle *Kermesse* de l'ancienne collection Sebastiani est une des meilleures variations de Téniers sur son thème habituel, le joli grouillement vermillon, paille, gris, bleu et vert des vestes et des bonnets, l'auberge rustique, le grand arbre, le cornemuseux, les ivrognes, la ripaille près de la basse-cour et du boiton à porcs, et la pesante bourrée des croquants allumés par le festin.

Deux *Voleurs*, de Brauwer et de Craesbeck, un vieux à gros nez, à chapeau pointu, et un ribaud à mine jaune et louche, les yeux écarquillés sur une pièce blanche, faisaient sans doute l'un et l'autre partie, comme le *Fumeur* du Louvre et le rustre grimaçant de l'Institut Staedel, d'une série des *Cinq Sens*.

III

A New-York, à Philadelphie, à Boston, à Pittsburg et à Montréal, il existe telles galeries publiques ou particulières où ne man-



LE REPOS PENDANT LA FUITE EN ÉGYPTE
ÉCOLE FLAMANDE, COMMENCEMENT DU XVI^e SIECLE
(Musée de la Société Historique, New-York.)

quent ni Rembrandt, ni Hals, ni Terborch, Metsu, Pieter de Hooch et van der Meer. Plus modeste, la collection hollandaise de la Société Historique est cependant unique en Amérique par la quantité et la variété : portraitistes et peintres de la vie bourgeoise : Ravesteyn, Jan de Baan et Maes, Palamedes, Ary de Vois, les Netscher, van Ochterveldt et van Musscher, faute de mieux; peintres de la vie populaire et rustique : Steen, Adriaen van Ostade et leur suite; disciples et imitateurs de Rembrandt à défaut du maître; marinistes, paysagistes, — avec une centaine de numéros elle a de tout un peu.

On compte les ouvrages de Dirck Hals, et ses moindres morceaux ont du prix. Son groupe de deux jeunes mariés, brillant de satins aux plis cassés et cambré sur la terrasse d'un parc aux sombres verdures comme un couple de Watteau, semble n'être qu'un fragment tiré d'une composition plus étendue. Quand une assez singulière figure, attribuée à Terborch (un jeune gentilhomme grave, debout, en perruque blonde et en habit jaune) sera mieux exposée, on pourra vérifier si la signature en est authentique, et si c'est bien là, comme le veut le catalogue, un des portraits du prince d'Orange que Terborch peignit à Deventer en 1672. Un portrait de M^{me} de Montespan en sainte Cécile jouant du psaltérion avec le petit duc du Maine assis à ses pieds, par Caspar Netscher, est une réplique du tableau du musée de Dresde.

La signature de van Musscher, un élève d'Adriaen van Ostade, de Metsu et d'Abraham van den Tempel, donne un intérêt de rareté à un pittoresque *Groupe de famille* que M. Bode a signalé déjà aux historiens de l'art hollandais : les petits tableaux de van Musscher, du reste peu nombreux, ne comportent ordinairement qu'une seule figure. Ce groupe est un de ces portraits en plein air, au milieu des jardins ou de la campagne, que les peintres des Pays-Bas et des Provinces-Unies ont, les premiers, mis à la mode au XVII^e siècle, et où l'on voit de riches bourgeois, épanouis, cossus et familiers, environnés de leurs nombreux enfants et reluisants de velours et de satin noir parmi les gazons et les feuillages.

Une *Fête de famille* de Jan Steen, grande composition pleine de figures, d'une couleur vive et brillante, avec de délicieux bonheurs de tons dans les étoffes, velours marron, satins jaune paille et orange, et d'une peinture ferme, fine, spirituelle, sans aucune de ces brusques défaillances de la main qui trahissent Steen si souvent, mériterait d'être connue comme un de ses meilleurs ouvrages. La scène se passe dans une large pièce qu'un rideau divise ; un enfant vient de naître, on le baigne ; on descend un berceau du grenier ; des commères entourent le lit de l'accouchée, bavardent, vont, viennent, font collation. Steen habille ainsi tous les épisodes, tous les actes de la vie d'un air de festin ou de comédie. Dans un autre tableau d'une tonalité pareillement claire, riche, gaie, et daté de 1650, un Purgon administre la saignée au milieu d'une chambrée de curieux et de serviteurs qui se pressent et s'amusent de l'opération en étourdissant la patiente, languissante comme la *Malade d'amour* du musée d'Amsterdam.

Le monde de Steen va des gens de qualité aux clients des tavernes villageoises et des tourne-bride, aux patauds dont son maître Adriaen van Ostade a raconté avec une verve cruelle les habitudes sordides et les ignobles plaisirs. La Société Historique ne possède pas moins de neuf des petits tableaux de l'héritier hollandais de Bruegel le vieux : un intérieur de *Chaumière*, un minuscule portrait, qui ressemble au *Lecteur de la gazette* du Louvre, une *Épouilleuse*, et une de ces séries des *Cinq Sens* où van Ostade se complaît à ridiculiser dans toutes les postures ses rustres difformes, crasseux, gloutons, paillards et braillards¹. Une *Rixe* s'agitte d'un mouvement endiablé dans l'obscurité d'un grenier où, après une ribote, on s'assomme confusément. Le catalogue attribue à Isack une *Scène d'école* avec de vilains nabots dans le goût d'Adriaen².

Tous ces tableaux et plusieurs des marines ou des paysages indiqués ci-dessous, perdus dans la bicoque obscure et poudreuse de la Société Historique, se cachent en des coins d'ombre qu'on s'éborgne à vouloir percer. Le catalogue critique reste à faire, et on ne propose ou n'accepte ici d'attributions que sous bénéfice d'inventaire.

C'est ainsi qu'on laisse à van Goyen un *Château fort à l'entrée d'un port* — à Salomon van Ruysdaël une vue sur un pays d'eaux et de bois, et une rivière plate, luisante, silencieuse, qu'une barque traverse à la lisière d'une forêt — à Wynants un de ces *terrains* dont il savait si bien modeler les accidents et peindre la terre jaune, éhauve, tranchée par les eaux, ou le triste vêtement moussu. La *Lisière d'un bois*, où des cavaliers cheminent sous le couvert, est un bon Hobbema plein de jour, dans sa manière habituelle, avec un sol clair et sablonneux, des frondaisons noires et une mare où se mêlent l'ombre des arbres et le soleil. G. Dubois, Jan de Vries, Abraham Verboom, Jan van der Meer le jeune, surtout, avec un *Moulin* et un excellent paysage forestier; Hendrick Avercamp, Egbert van der Poel, et Jan Beerstraaten, avec des tableautins de canaux gelés et de patineurs, rappellent, les uns la tradition solide des disciples de Ruisdael et de Hobbema, les autres des peintres qui

1. Un *Concert grotesque*, une goinfrierie au cabaret, une répétition de l'*Épouilleuse*, un *Pédicure* et une mère-grand qui administre ses soins à un polisson en bas âge.

2. A noter encore, après les Ostade, leur monnaie, divers petits sujets de Brakenburg, d'Egbert van Heemskerk, de Bega, de Saftleven, de Jan et de Nicolas Molenaer, deux de ces *Incendies* de village dont Egbert van der Poel s'était fait une spécialité, et une *Ferme*, dans la manière de l'*Auvent à Porcs* d'Adriaen, au Louvre, mais d'un faire plus naïf, plus sec et plus appuyé.

ne furent paysagistes que d'occasion. On retrouve les sujets accoutumés de Jan van der Heyden dans une *Ville sur le Rhin*, d'Anthony de Lorme et de Witte dans des *Intérieurs d'églises*, et de Wouverman dans une *Halte de voyageurs* sur la berge d'un cours d'eau, et dans un *Paysage d'hiver* où des enfants font du feu sur la neige, près d'une chaumine, au bord d'un chemin gratiné par le gel¹.

Deux marines de Willem van de Velde, dont une de petit format, sont de bons exemples de ces *Calmes* où il a peint avec tant de délicatesse et de transparence les gréements fins et légers des barques et des vaisseaux au mouillage, l'allure traînante des gros nuages blancs ombrés de nuances évanouissantes, grises, lilas, rosées, l'eau terne dont le bord pâlit contre le ciel, le plissement imperceptible du flot, et le froid de l'azur sur une mer toujours mélancolique, même tranquille, même au soleil. Son admirable petite *Plage* ressemble à celle du musée d'Amsterdam². C'est une de ces vues qu'il prenait quelquefois au bas de la dune, comme Adriaen à Scheveningen, à l'heure où les pêcheurs reviennent avec le flux : la dune incolore et ses herbes maigres, une barque qui se pousse au sec, des figurines pressées autour de la hotte remplie de marée, un cavalier sur son bidet blanc; le ciel gris, plein d'un parfum salé d'algues et de sable, un bout d'horizon très bas, très court, et tout à plat, sur la grève jaune, la mer qui déferle. Les finesse d'une autre marine attribuée à Bakhuyzen et qui n'a rien de sa manière dure et opaque — une *Frégate à l'entrée d'un port* (n° 755) — marqueraient plutôt un élève de Willem van de Velde.

Très mal exposée et difficile à examiner, la *Bourrasque* mise sous le nom de Jacob Ruisdael, ne laisse pas du moins que de rappeler ses effets poignants et contrastés : la mer se gonfle, noire, et clapote; devant un bout de jetée une barque passe sous un coup de soleil blasard, en larguant sa toile; un grain fumeux couve sur deux frégates à l'ancre; le jour brusquement éteint ne brille plus que par rayons échappés, dans l'attente pesante de la tempête³.

On devine dans un *Tobie* masqué par la poussière un ouvrage

1. Dujardin, Berchem, Peter Molyn fils, Lingelbach, les Both, et des *Ruines* de Weenix représentent les italianisants. Honthorst, dans deux effets de clair-obscur à la Caravage, reste tout hollandais par ses sujets : une femme lisant, ou cachetant une lettre à la lueur d'une chandelle.

2. Catalogue de 1904, n° 2481.

3. Deux autres marines, attribuées à Bakhuyzen par le catalogue (n°s 256 et 703), et une *Arrivée de la flotte à Amsterdam*, donnée à Willem van de Velde, pendent dans des coins inaccessibles.

médiocre de Flinck ou de Victoor. La *Continence de Scipion*, un des thèmes aussi qu'on se plaisait à répéter autour de Rembrandt, est, au contraire, un très précieux exemple des pratiques de son atelier, et par l'ampleur de la mise en scène, par la décision de l'effet, par la rareté d'une harmonie de gris sombre et d'argent, le chef-d'œuvre du plus fidèle disciple du maître, de van den Eeckhout¹. Scipion, en manteau de pourpre brodé d'or, se tient debout, entouré de gardes, au haut d'un degré. Un oblique rayon blanc allume les éclairs de son armure, les reflets rougeoyant sous la pourpre et, traversant la largeur du tableau, descendant les marches du prétoire en scintillant sur des orfèvreries entassées, illumine en plein la rançon vivante, la jeune fille en robe de satin d'argent, en manteau vert, en voile noir, et le pourpoint jaune d'or du gentilhomme qui, à genoux aussi, la présente humblement au vainqueur. Les parents derrière, un barbon et une vieille, les mains jointes, transportée d'une eau-forte de Rembrandt avec son chapeau plat et sa palatine de fourrure, puis les légionnaires en rangs sur le fond et un cortège de prisonniers sortant d'une porte fortifiée, tout s'éteint autour, tout s'embrume et plonge dans l'émotion morne et sourde des ombres blafardes et fusinées, et dans de froides lueurs couleur de lune et d'étain.

IV

Toute la part de l'école espagnole consiste dans quelques morceaux disparates réunis par le hasard : Un *Ecce Homo* de l'école hispano-mexicaine; un *Christ de douleurs* et un *Christ triomphant* d'Escalante, l'élève d'un maître qu'on apprend à connaître au Prado, le coloriste Rizi; une *Nature morte* d'un contemporain de Velazquez, et un portrait de Marie-Anne d'Autriche, seconde femme de Philippe IV. Acquis en 1808, par M. R. W. Meade, alors consul des États-Unis à Cadix, ce dernier tableau est une réplique partielle, à mi-corps, des deux effigies en pied pareilles, presque indiscernables, où Velazquez² a peint la petite reine de seize ans, boudeuse, chargée d'une lourde perruque et prisonnière d'une immense crino-

1. C'est aussi le plus grand tableau connu de van den Eeckhout : H. 4^m10; l. 4^m52.

2. Si les portraits du Prado sont bien tous deux de sa main : les deux derniers historiens de Velazquez, M. Justi et M. A. de Beruete, tiennent, l'un le n° 1079, l'autre le n° 1078, pour l'original.

line (Prado, n°s 1078 et 1079). Il existe plusieurs médiocres copies de ces portraits¹ et on en conserve une à New-York même, au Musée Métropolitain. Le tableau de la Société Historique, avec sa délicate patine cendrée, son jour transparent et frais sur le géranium passé des bouffettes, sur le teint blanc et rouge rose, sur le corsage gris sombre et argent, n'a rien de commun avec ces répétitions courantes. Un peu plus poussé seulement de ton et de modelé, il soutient en détail la comparaison avec les originaux du Prado, avec le numéro 1079 en particulier.

M. Heinrich Zimmermann a récemment décrit une autre réplique fort belle des mêmes portraits, conservée dans la famille impériale d'Autriche, avec ses titres d'origine, depuis le XVII^e siècle, et aujourd'hui à Schönbrunn². Si le plus habile des élèves de Velazquez, son gendre El Mazo, a fait, on le sait, d'après son maître, des copies si parfaites « qu'il était pour ainsi dire impossible de les distinguer des originaux³ », et si la réplique de la Société Historique n'est probablement pas tout entière de la main de Velazquez, on peut croire du moins que, comme celle de Schönbrunn, elle aura été peinte dans son atelier, sous ses yeux, et qu'il l'aura lui-même reprise et achevée⁴.

V

Les tableaux français de la collection avaient été recueillis, de manière, semble-t-il, à fournir par leur suite une espèce de vue sommaire sur l'histoire de notre peinture du XVII^e et du XVIII^e siècle.

1. Cf. les exemples cités et reproduits par M. Heinrich Zimmermann, *Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, t. XXX (1905), 4^e fasc. : *Zur Ikonographic des Hauses Habsburg; I : Bildnisse der Koenigin Marianne von Spanien.*

2. Cf. repr. dans Zimmermann, *loc. cit.*, p. 193. C'est la réplique complète, en pied, du n° 1079 du Prado, sauf la partie supérieure du rideau drapé sur le fond.

3. Cf. Don Antonio Palomino Velasco, *El museo pictorico y escala optica*, 3 vol., Madrid, 1715-1724, t. III, p. 372; cité par Zimmermann, p. 196. — El Mazo a été, on le sait, le portraitiste de Marie-Anne d'Autriche après la mort de Velazquez. (Cf. Justi, *Diego Velazquez*, t. II, p. 294.)

4. C'est la conclusion de M. Zimmermann pour la réplique de Schönbrunn. La même question se pose pour les trois portraits de l'infante Marie-Thérèse, celui du Louvre, et ceux de Vienne (617, 618) achevés au commencement de 1653, deux ans après celui de la reine Marie-Anne, tous trois donnés dans des textes diplomatiques contemporains ou dans l'inventaire de l'archiduc Léopold-Guillaume (1659) comme des originaux, et qui semblent, en effet, très malaisés à distinguer l'un de l'autre. — Cf. Zimmermann, *loc. cit.*, p. 183, 185.

Un tableau isolé et énigmatique, fait de parties disparates, de la seconde moitié du xvi^e siècle, une *Judith* chargée de bijoux et qui a les traits et le beau front de Diane de Poitiers, est probablement un portrait qui aura été repris et accommodé en tableau d'histoire.

Plusieurs compositions ou paysages dans la manière de Poussin,



LA REINE MARIE-ANNE D'AUTRICHE, TABLEAU ATTRIBUÉ A VELAZQUEZ

(Musée de la Société Historique, New-York.)

une *Bacchanale* de Sébastien Bourdon, une *Vision de l'archevêque de Rouen* par Carle Vanloo, et une des plus agréables peintures de Charles de Lafosse, un *Christ au désert servi par des anges*, charmant dessus de porte de sacristie, d'une invention délicate et ingénieuse, d'une tonalité chaude, fine, tendre, un peu mordorée, représentent la tradition académique.

Le portrait d'un *Janséniste* et celui d'une *Dame à sa toilette* sont deux des meilleurs ouvrages de Philippe de Champaigne et de Mignard. Détaché de la couleur comme d'une convoitise, Champaigne ou glace en les touchant les tons éclatants et purs, ou, s'il se réduit aux teintes ternes et neutres, les appauvrit, les abstrait et les mortifie sur un morne fond gris verdâtre. Ce *Janséniste* est un des rares portraits, où assortissant sa palette à la sévérité de son modèle ou à celle de son propre esprit, le moraliste, chez lui, pourtant, n'ait pas fait tort au peintre. C'est un chef-d'œuvre d'harmonie sourde et mélancolique, sans froideur et sans sécheresse, avec un choix de ton très simple et exquis, un « arrangement en brun et noir » à la façon de Whistler, dans le goût de *Rosa Corder* ou de la *Jaquette de fourrure*. La perruque châtaïn, les dentelles, l'habit tout noir et le rideau d'un brun fauve qui a la fleur de ton de certaines prunes, font un accord de basse étoffé et sobre qui peint le caractère de cet homme de qualité aux habitudes riches et graves. Le visage maigre, spirituel et retenu, la lèvre aiguisée, l'œil vif et réfléchi, l'élégante simplicité du costume et de la tenue indiquent quelque magistrat ou quelque écrivain, et si Janséniste il y a, quelque janséniste mondain, car il ne paraît pas que les Nicole et les Arnaud aient été curieux de bichons et de king-charles.

On ignore également le nom de la *Dame à sa toilette*, une femme jeune encore, d'une beauté abondante et fleurie, en déshabillé de velours bleu et de point Colbert, les yeux clairs riants et voluptueux, le bras nu, levé, montrant un lourd grenat épingle sur le retroussis de la manche, et devant un miroir et une table d'atours à dentelles d'argent et d'or, peignant ses cheveux longs répandus comme l'onde chaude et brune dont se voilent les Madeleine de Titien.

D'un groupe enfumé et écaillé de Largillièr, une *Diane* (un des travestis d'Opéra, qui, avec leur décolleté généreux et leur rajeunissement complaisant, flattaien les bourgeois de sa clientèle), il ne subsiste guère qu'une délicieuse petite nymphe, aux yeux gris foncé, fraîche et rose comme la fille de Largillièr, la petite pensionnaire en corsage d'argent qui chante une romance dans le tableau du Louvre. Il convient de citer encore une tête attribuée à Lebrun, un jeune homme aux yeux veloutés et pensifs, au sourire ambigu; deux portraits, dans le style de Rigaud, un *Maréchal de France* de sa grande manière Louis XIV, en armure, en perruque blonde, et un homme mûr, à la mode de la Régence, poudré, en négligé de velours lapis; une *Femme au manchon* par un contemporain d'Aved et de Tocqué, por-

trait ferme, fin, un peu sec, d'une bourgeoise sur le retour, laide, les lèvres grosses, le nez en spatule, les yeux brillants de bonté prompte et d'une pointe de tristesse; un Louis XVII dans le goût de Greuze; enfin un *Portrait du duc d'Orléans*, à cheval, en habit de promenade, accompagné d'un piqueur et d'un groom nègre, par Carle Vernet, le pendant du tableau de Chantilly, daté de 1787, où



PORTRAIT D'UN JANSENISTE, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNÉ

(Musée de la Société Historique, New-York.)

le duc de Chartres figure en habit de chasse rouge à l'anglaise¹.

Le catalogue mentionne quatre bustes, donnés comme de Houdon, et enfouis, invisibles, dans des caisses, ceux de Washington, de Franklin, de Jefferson et de leur contemporain, Joël Barlow, un citoyen de New-York. Il existe aux États-Unis de nombreux mou-lages et surmoulages, et de nombreuses copies du portrait de Franklin que Houdon avait fait à Paris, de celui de Washington qu'il

1. Cf. Gruyer, *La Peinture au château de Chantilly. École française*, p. 372, n° 451.

était venu modeler d'après nature, en 1785, sur la commande du Parlement de Virginie, et, à moins que le Jefferson ne soit le buste exposé au Salon de 1787, celui de Joël Barlow seul, probablement, est un original.

Plusieurs petits panneaux attribués à Watteau n'ont malheureusement pas d'indication d'origine. Il n'y a à faire état ni des *Musiciens*, fragment médiocre et mutilé, ni d'un grand *Bal vénitien* d'un style assez indécis. On ne saurait se prononcer sur un *Concert galant* dans le goût de la *Surprise*, du *Lorgneur*, de l'*Accord parfait* : à travers l'ombre qui le dérobe, on devine seulement une Colombine en jupe jaune, en corsage bleu à bouffettes rouges, à chignon empêtré, entre Gilles et un mezzetin ; Gilles touche de la guitare, le mezzetin, en justaucorps vieux rose, s'efface à demi dans la feuillée brune. Deux petits sujets militaires, perdus dans un coin noir et inaccessible, seraient, à en croire leurs titres au catalogue, des répliques des *Fatigues* et des *Délassements de la guerre*¹.

La *Diseuse de bonne aventure* correspond à la composition de Watteau gravée à l'eau-forte, sous ce titre, par Cars : à gauche, un groupe de trois jeunes filles, dont l'une présente sa main à la devineresse ; à droite, la vieille, en robe bleue, manteau jaune, fichu violet, un doigt sur la bouche, accompagnée d'un petit chien et d'un enfant qui porte un tambourin. E. de Goncourt note, dans son catalogue de l'œuvre de Watteau, un original de la *Diseuse*, baptisé *La Bohémienne*, vendu en 1765 à Londres, reparu en 1768 à la vente d'un M. de Merval ; il était d'un format un peu plus grand que celui du panneau de New-York². Lejeune, dans son *Guide de l'amateur de tableaux*³, signale une *Diseuse de bonne aventure* passée à une vente Stevens en 1846, c'est-à-dire — qu'on le remarque — vers le temps où M. Bryan était encore occupé de former la collection qu'il devait donner plus tard à la Société Historique. Peut-être faut-il retrouver dans le tableau de New-York un original disparu. La peinture, à

1. L'eau-forte portant le titre des *Fatigues*, par Scotin, figure un convoi traversant un village sous une rafale. Celle des *Délassements*, par Crépy fils, montre des vivandières et des soldats attablés sous une tente, dans un bosquet.

2. E. de Goncourt, dans son *Catalogue raisonné de l'œuvre de Watteau*, à la page 56, mentionne, outre les originaux sur cuivre de ces deux peintures, vendus en 1745 avec la collection du chevalier de la Roque, une répétition sur bois des deux sujets passée à la vente de l'abbé de Gevigney, en 1779.

3. E. de Goncourt, *Catalogue*, p. 118 : 2 pieds 4 pouces sur 22 pouces, soit 0^m70 sur 0^m45, au lieu de 0^m63 sur 0^m43 environ.

4. 1865, t. I, p. 216.

vrai dire, en est mince et, avec son fond bleuâtre et froid, manque d'harmonie. Mais les étoffes, les plis, les tons, une robe lilas, bordée de bleu, un manteau de taffetas glacé changeant, couleur puce, à reflets gris et garniture de velours cerise, le dessin des silhouettes, certaines façons de trouser la toque sur le chignon, la coiffe sur la nuque, de poser les hauts talons amusants des socques, sont bien dans l'esprit de Watteau.

Une *Scène de « Monsieur de Pourceaugnac »* est probablement une des répliques originales du tableau gravé par Caylus (?) et connu sous le titre de *Docteur de Watteau* dans le commerce de la curiosité au XVIII^e siècle¹. D'après E. de Goncourt, Watteau aurait répété cette composition deux ou trois fois : le *Catalogue* cite un *Docteur* passé à une vente le 1^{er} avril 1776, le même, ou une réplique, « reparu en 1823 à une vente de Didot », et un autre « d'une facture un peu petite, un peu miniaturée », qui au moment où parut le *Catalogue*, en 1873, faisait partie de la collection du baron Schwiter². Lejeune relève aussi un *Docteur* passé en 1861 à une vente Sorbet³. Les dimensions du tableau de New-York, quelle que soit du reste son origine, coïncident à peu près avec celles qu'indique le *Catalogue*⁴.

La composition sent le souvenir d'une scène vue, le croquis pris sur le vif, et elle doit en effet avoir été inspirée à Watteau par la représentation de *Monsieur de Pourceaugnac*⁵. Les matassins viennent d'achever leur danse autour de leur victime : « Monsieur, voici un petit remède, un petit remède qu'il vous faut prendre s'il vous plaît, s'il vous plaît. Il est bénin, bénin. Là, prenez, Monsieur⁶. »

1. Oeuvre de Watteau, au Cabinet des estampes, t. III, acq. 5938. La planche est signée C. C. Watteau avait dessiné plusieurs figures d'étude pour le *Docteur*. Cf. E. de Goncourt, *Catalogue*, nos 379, 418, 419, 708, 709, 710.

2. *Catalogue*, p. 34, n° 25; p. 360.

3. *Traité*, t. I, p. 217.

4. 0^m27 sur 0^m32 (à l'intérieur du cadre), d'une part, — et, de l'autre, 10 pouces 6 lignes × 13 pouces, soit 0^m260 sur 0^m325.

5. Watteau en avait illustré un autre passage dans le *Pourceaugnac poursuivi par ses femmes*. — Cf. Mantz, *Antoine Watteau*, 1892, p. 119; — L. de Fourcaud, *Watteau et les Comédiens*, dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1904, t. I, p. 147-148.

6. Acte I, sc. 45 et 46. — L'estampe est assortie, en guise de titre, de deux couplets :

Qu'ai-je fait, assassins maudits,
Pour m'attirer ainsi votre colère ?
Ai-je en parlant, ai-je par mes écrits
Décrié lancette et clystère ?
• • • • •

L'habit bien pris, la jambe bien faite, comme autant de Gilles et de Mezzetins travestis en garçons d'apothicaires, l'arme à l'épaule, avec le porte-étendard de leur corporation, ils occupent le milieu du théâtre. Un sarcophage timbré d'un crâne orne le fond du décor. A gauche, un médecin en robe rouge et en hermine, bâté d'un collier de bête de somme, étend la main sur un bassin et semble prononcer le : « Allons, procédons à la curation. » Pourceaugnac, en mamamouchi, turban de madras et robe de chambre, s'esquive épouvanté, plié en deux, empêtré, les tâsses en avant; l'apothicaire le presse, prêt à faire feu.

Sans faire penser à ce que Watteau a de plus spirituel et de plus exquis, le panneau de New-York est tout en harmonies fines et rares : ocre fauve, brun de Sienne clair, noir, gris verdi et orange feu, avec de petites touches alertes, de petits empâtements menus, amusants et vifs, et, dans le dessin précis et léger, avec ce petit pétilllement de fantaisie qui aiguise les mines et les gestes des figurines.

M. Mantz a décrit, dans son *Boucher*¹, les *Amusements de l'hiver*, dont la Société Historique possède une excellente réplique : « La marquise, dit-il, possédait de la main de Boucher, quatre peintures qui ont été gravées par Daullé, et qui représentent les Quatre Saisons. Après la mort de M^{me} de Pompadour, elles passèrent dans la collection de son frère, et on les trouve mentionnées dans le catalogue de sa vente. Un de ces tableaux a reparu à l'exposition des Alsaciens-Lorrains : c'est *l'Hiver*. » Un patineur en bonnet fourré, « un Tartare », dit plaisamment le catalogue de M. de Marigny, fait glisser sur la glace bleue une nacelle à forme de cygne, où une promeneuse brave le froid, en décolleté de velours ; « les arbres sont fleuris de flocons d'argent... la campagne s'endort dans les blancheurs hivernales. » — Le médaillon de la *Voluptueuse* conservé dans son vieil ovale, couronné d'une épaisse guirlande, n'est pas du Boucher décorateur, mais du Boucher des *Heures du jour*, du peintre des toilettes et du portraitiste mondain : la voluptueuse, la bouche entr'ouverte, le sang aux joues, la tête renversée sur le dossier d'un fauteuil, offre à la lumière glissant sur ses traits fuyants, sa gorge nue encadrée d'un corsage de soie blanche et d'un manteau jaune défait².

1. P. 122 et suiv.

2. Il existe de Greuze des ouvrages analogues et connus, sous le même titre ou

Une *Virginie*, une *Nymphe de Diane*, grande figure nue, et peut-être aussi une réplique de l'*Aveugle trompé*, ne sont que d'assez fades contrefaçons de la manière de Greuze, comme on en faisait beaucoup autour de lui. Un portrait de petite fille, le doigt levé sur la bouche, vaut beaucoup mieux ; et la *Sœur* attribuée à Lépicié, une petite paysanne assise, la tête inclinée sur l'épaule, en bonnet à ailes tombantes, en fichu, robe de gros drap et tablier rayé, est une répétition solide et colorée de l'*Étude pour l'« Accordée de village »*, de Chantilly¹.

Un *Receveur de Tournières*, à mine noire et louche de Turcaret, une *Toilette* attribuée à de Troy ; une étude de *Travaux des champs* dans le goût de Pater ; une *Allée à Saint-Cloud* de Hubert Robert ; un *Lever de lune* de Joseph Vernet ; une réduction, de la main de Prud'hon, du plafond qu'il peignit à Rome pour la grande salle du Parlement (aujourd'hui musée) de Dijon ; des tableautins

de chasse de la première manière de Decamps, et deux petites toiles de Morland, n'épuisent pas, malgré une énumération déjà longue et qui ne va pas sans monotonie, le contenu de la collection.

Au milieu de cette ancienne galerie endormie et oubliée, qui a été le premier musée fondé aux États-Unis, quelques tableaux américains du XVIII^e et de la première moitié du XIX^e siècle retiennent encore la curiosité sur les humbles origines de l'art américain

sous celui de *La Volupté*. Mais le style de ce médaillon paraît justifier l'attribution à Boucher.

1. Cf. Gruyer, *La Peinture au château de Chantilly, École française*, p. 322, n° 431.



PORTRAIT DE MRS. S. BLODGETT,
PAR GILBERT STUART

(Musée de l'Académie de Pensylvanie. Philadelphie.)

d'aujourd'hui et sur un passé dont les musées des vieux pays de l'Est, à Boston, à New-Haven de Connecticut, à New-York, à Philadelphie, ont rassemblé les restes avec un soin archéologique et pieux.

Établis à demeure en Angleterre, comme le fameux et détestable peintre d'histoire Benjamin West (1738-1820), comme Copley (1737-1815) qui, après ses premiers succès à Boston, se fixait à Londres en 1775, — ou venus seulement y apprendre leur métier, comme Gilbert Stuart (1755-1828) qui, après avoir peint Louis XVI, Georges III, Georges IV, de retour à Philadelphie devint le portraitiste à la mode de la jeune République, — les artistes américains de la fin du XVIII^e siècle demeurèrent d'estimables provinciaux à la suite de l'école anglaise. Ce qui les distingue, c'est un certain charme de simplicité et d'honnêteté bourgeoise et puritaine dans le portrait, et surtout un goût et un talent original pour la peinture d'histoire contemporaine : tandis que le loyaliste Copley composait ses tableaux célèbres de la *Mort de lord Chatham* et de la *Mort du major Pierson*¹, le patriote John Trumbull (1756-1843), aide de camp de Washington, et colonel pendant la guerre de l'Indépendance, en racontait les principaux épisodes avec la précision d'un témoin des événements.

C'est au musée de l'Université Yale, à New-Haven (Connecticut), qu'on peut apprécier Trumbull et ses esquisses pleines de mouvement et de feu, bien préférables à ses grandes compositions du Capitole de Washington. C'est surtout à l'Académie de Pensylvanie à Philadelphie, au musée de Boston, et chez d'anciennes familles de la Nouvelle-Angleterre qu'il faut chercher les portraits de Gilbert Stuart et de Copley. La Société Historique conserve, avec une suite de portraits intéressant l'histoire locale, un *Groupe de famille* daté de 1788, une des plus curieuses et des plus vives images qui nous restent des mœurs graves et simples de la bourgeoisie de l'Union au temps de Franklin et de Washington, et le seul ouvrage connu peut-être d'un contemporain de Gilbert Stuart, de William Dunlap, dont le nom ne doit pas être oublié par la modeste et courte chronique de l'ancienne peinture américaine.

La génération suivante ouvrit les yeux sur la nature rude et neuve qui l'entourait. Les premiers paysagistes américains parurent. La Société Historique possède une *Vue du Niagara* que Trumbull

1. A la National Gallery.

déjà avait peinte, et elle a recueilli, comme le Musée Métropolitain de New-York, des paysages de Thomas Cole (1801-1848) et d'Asher Brown Durand (1796-1888) qui sont, à leur date, des documents sur l'histoire morale et poétique de la nation américaine.

Maintenant encore l'imagination du voyageur, aux États-Unis, découvre avec étonnement leur immensité dans les distances couvertes, dans la variété des aspects et des climats, dans la puissance des fleuves et dans la fraîcheur fruste d'une nature qui n'est domestiquée vraiment que de place en place. Il y a cinquante ou quatre-vingts ans, cette nature était sauvage et vide aux trois quarts, même dans d'anciens États de l'Est. Elle imposa à ses premiers peintres le goût de la solitude et de la grandeur, la contemplation des bois sans fin, des horizons panoramiques et déserts; et dans les paysages de Cole et de Durand, malgré l'aigreur de leur coloris et la minutie pénible de leur manière, il a passé quelque chose de la beauté primitive des montagnes boisées et humides des Adirondacks et des Catskills, et des forêts où coule le large et profond Hudson.

FRANÇOIS MONOD ET LEWIS EINSTEIN





L'EXPOSITION GÉNÉRALE D'ART PROVENÇAL A MARSEILLE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)

SCULPTURE



ES monuments de sculpture les plus caractéristiques étant immeubles par destination, sauf à recourir au moulage, qui nécessite d'amples ressources, on est presque toujours contraint, dans les exhibitions d'ouvrages de cette nature, de s'en tenir à quelques spécimens de dimensions réduites. A l'Art provençal on a évidemment dû subir cette loi. Il faut le regretter d'autant plus que dès le XIII^e siècle l'école d'Avignon fut, on le sait, très florissante et qu'il eût été profitable d'en affirmer la puissance et l'originalité.

De même que pour les époques primitives de la peinture, les fragments réunis ici sont peu nombreux et peu significatifs. Cependant, il convient de noter au passage, comme du plus sérieux intérêt, six des chapiteaux sauvés de la destruction lors de la démolition si déplorée de l'ancienne église Saint-Martin de Marseille, chapiteaux exécutés à diverses époques, du moyen âge au XVI^e siècle, d'une exécution aussi savante que la conception en est ingénieuse et que Louis Courajod, le vaillant maître, eût certainement convoité pour le Louvre s'il les avait connus. A côté de ces documents précieux, nous devons remarquer une petite *Vierge* en marbre, du commencement du XIV^e siècle, à M. de Terris; trois autres petites *Vierges*, également en marbre, à M. Grobet; un *Membre de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem en oraison*, belle pièce recueillie par le musée d'Aix, et enfin une *Vierge* en pierre surmontée d'un dais ajouré, enlevée récemment à la façade d'une maison d'Arles et à laquelle des nettoyages savants ont rendu sa primitive polychromie.

Puget, dont la grande figure plane sur le XVII^e siècle provençal, n'eût pouvant avoir ici de grands ouvrages, puisque, à l'exception du bas-relief de la *Peste de Milan* et des *Cariatides* de Toulon, ses grosses pièces sont toutes au Louvre. Toutefois deux maquettes le représentent. De ces maquettes très précieuses, l'une, comme celle du *Faune*, si heureuse de proportions et de lignes, a été prêtée par le musée de Longchamp; l'autre, presque inédite, exécutée par Puget en vue de

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. II, p. 161.

son *Saint Ambroise* de l'église de Carignan à Gênes, a été tirée du cabinet d'un amateur marseillais, M. Baudouin-Gounelle. Cette maquette n'est pas la seule que le sculpteur ait modelée pour la même œuvre. Celle qui pourrait être considérée comme sa première pensée est au musée d'Aix, à qui Bourguignon de Fabregoules l'a léguée. La maquette de M. Baudouin et une sépia prêtée par M. Grobet, qui toutes deux répètent la statue telle qu'elle fut exécutée, se diffèrent de la terre cuite d'Aix par ce détail que le petit ange, au lieu de porter un livre, a laissé choir ce livre à ses pieds et soutient la crosse du saint évêque. Sous réserve de cette modification qui a permis à l'artiste une pose moins convenue du chérubin et un arrangement plus inattendu de sa draperie, les deux maquettes sont semblables. La sépia de M. Grobet est signée de Puget lui-même. Mais quand elle ne le serait pas, on ne pourrait s'y méprendre.

Un curieux médaillon de marbre représentant *Nicolas de Ranché*, commissaire général des galères, serait aussi, suivant le catalogue, de l'auteur du *Milon*. Il faut bien dire, tout en reconnaissant l'intérêt de ce beau morceau, que celui-ci n'est pas aussi caractéristique de la manière du maître que les deux ouvrages précédents. Sans doute, cette effigie de marbre est d'ordonnance peu commune et d'exécution solide; sans doute aucun document n'est venu jusqu'ici controuver l'attribution que ses possesseurs en ont immémorialement fait à Puget; mais si, avant de tourner les yeux vers cette image froide et molle, quoique habilement traitée, on fixe une seconde ses regards sur le palpitant profil de Louis XIV, que l'illustre artiste provençal sut tirer du marbre, le crédit qu'on peut accorder à la tradition se trouve fort ébranlé. Et, pour peu qu'on se souvienne que Puget, à l'époque où Ranché occupait son emploi, était dans toute la force de son talent, on en vient à imaginer plus aisément encore que la tradition peut se tromper. En tous les cas, l'œuvre est curieuse et constitue un fort intéressant document.

Quelques autres ouvrages donnés à Puget figurent à l'exposition. Ce sont de fort bonnes pièces des XVII^e et XVIII^e siècles et même de plus tard, tel notamment ce *Prométhée* que l'on s'obstine à Marseille à donner à Puget, alors qu'il est incontestablement de Charles-Alexandre Renaud, un sculpteur dijonnais qui fut membre de l'Institut au début du XIX^e siècle. Une note du catalogue du musée de Dijon, que mon collègue et ami M. Pontier, directeur du musée d'Aix, a bien voulu me communiquer, dit textuellement : « *Prométhée*, plâtre, figure d'étude exécutée



GÉNIE FUNÉRAIRE, PAR CHARDIGNY

(Musée de Marseille.)

à Marseille, haut. 0^m80. Auteur : Renaud, Charles, né à Spoix, arrondissement de Dijon. » Et le plâtre est identique à notre terre cuite. Mais comment le faire entendre ? On nous objecte que des experts ont prononcé.

Nous avons dit que le *Génie* de Chardigny s'érige au centre de la salle du XVIII^e siècle. Ce marbre, capital dans l'œuvre du sculpteur qui naquit à Rouen, mais qui travailla longtemps à Marseille, avait été exécuté pour un monument qui ornait encore, au début du siècle dernier, la place Saint-Ferréol. Le *Génie* surmontait une haute colonne votive élevée à la mémoire des hommes valeureux qui combattirent l'épouvantable peste de 1720. La suppression du monument ayant été rendue nécessaire par de grands travaux, la statue fut déposée au musée. L'administration municipale la fit, plus tard, servir à la décoration d'un jardinier aux abords de la Bibliothèque de la ville. On la remonta donc sur sa colonne et elle n'en est descendue que tout récemment sur le vœu du comité de surveillance du musée des Beaux-Arts. C'est une œuvre de grand style dont l'épiderme s'abimait sous l'action de l'air salin et qu'il importait, pour la sauver, de soustraire aux intempéries.



BUSTE DE MIRABEAU, PAR LUCAS DE MONTIGNY

(Collection de M. le commandant Lucas de Montigny.)

Une œuvre qui se classera de même au premier rang dans l'histoire de l'art français, mais qui n'a jamais connu le grand jour de la voie publique, attire également

et retient très légitimement tous les regards. Ici, ce n'est pas l'auteur qui est provençal, c'est le modèle, et pourtant l'œuvre est traitée avec tant de puissance, elle recèle une telle vie, qu'on ne peut lui donner d'autre filiation que celle du grand Puget. Quand il n'aurait laissé que ce *Buste de Mirabeau*, Robert Lucas de Montigny se serait assuré pour jamais une impérissable gloire. Cette pièce dont, nous dit-on, une réplique a longtemps figuré à Versailles comme étant de Houdon, est demeurée sans cesse, du XVIII^e siècle à nos jours, entre les mains des héritiers de l'artiste. Ainsi s'explique qu'elle soit peu connue. L'ambitiosité de son possesseur actuel, M. le commandant Lucas de Montigny, nous a permis d'en faire bénéficier les visiteurs de l'Art provençal. C'est pour eux et pour nous une véritable bonne fortune.

« Négligé et maniére, verbeux et concentré, flatteur et sarcastique, doux et féroce, sincère et menteur, prodigue et pillard, faible et opiniâtre, serviable et

égoïste, sensible à la vertu et à la volupté, mais le plus souvent trivial, jovial et hâbleur, ou plaisant et gracieux même, par-dessus tout invariablement optimiste et confiant en soi », tel était, s'il faut en croire un ami de M. de Montigny qui a puisé les éléments de ce portrait dans des documents intimes, M. Dauphin-Meunier, ce comte de Mirabeau qui devait prendre dans l'histoire une si curieuse place. Le marbre original que nous avons sous les yeux est une évocation saisissante de ce type étrange. Ni Pajou, ni Pigalle, ni Houdon n'ont mis dans leurs portraits plus de verve populaire, plus de vivacité et de passion.

Tout autre est le caractère des deux statuettes dues aux Carpentrassiens Danthoine et Bernus, tirées des collections de MM. Albert Aicard et de Lamothe-Mastin. Le maniérisme élégant de ces deux charmants artistes s'affirme dans le *Saint Jean* du premier comme dans la *Vierge* du second, et le contraste est piquant qui résulte du rapprochement de ces œuvrettes délicieuses avec les classiques académies des deux Giraud, Alexandre et Grégoire, si profondément influencés par Rome et l'enseignement de David.

Une calme et un peu trop sage effigie de Louis XIV, du Toulonnais Hubac, un petit buste d'enfant d'une rare fraîcheur d'exécution, d'Alexis Poitevin, et, de Chardigny, une petite étude d'homme assis esquissée avec aisance, complètent l'apport du XVIII^e siècle pour la sculpture, représentée encore par le curieux *Rata-poil* de Daumier, par un *Icare dans sa chute* de Ferrat d'Aix, par l'*Enlèvement de Ganymède* de Turcan et par une vingtaine d'ouvrages d'artistes provençaux au milieu desquels se comptent des contemporains aimés du public : Émile Aldebert, Philippe Poitevin, Henri Lombard, Jean Hugues, Auguste Carli, Constant Roux, Charles Delanglade, Paul Gonzalès, Valentin Pignol.

Ce n'est pas là évidemment de quoi permettre une étude soutenue de l'évolution de la statuaire en Provence. Mais, au nombre des pièces ainsi livrées à l'appréciation de l'amateur, il en est qui valent l'étude et il faut convenir qu'elles contribuent fort agréablement à l'ornementation des salles où elles sont dispersées.

GRAVURE

Les graveurs provençaux sont rares. A l'exception de Balechou, il en fut peu de très habiles. La riche collection d'estampes anciennes d'un amateur marseillais, M. George Usslaub, qui nous prêta le plus large et le plus dévoué concours,



PLAT EN FAÏENCE DE MARSEILLE
PAR BONNEFOY

(Collection de M. Périclès Zarifi.)

a permis de représenter les meilleurs et toujours avec de beaux états. Ce sont les Marseillais Dominique Barrière et Pierre Laurent et les Aixois Sébastien Barras, Jacques Cundier, Hardouin-Coussin, Antoine-Esprit Gobelin, Peyron et Marius Reinaud. Un autre amateur, M. Émile Ricard, nous a prêté, de Fragonard, une très belle épreuve avant toute lettre de l'*Armoire et deux autres petites pièces, des Satyres*, qui sont de véritables chefs-d'œuvre.

Quant à l'estampe de nos jours, elle n'est guère représentée que par Auguste Lauzet, qui s'était fait remarquer avec ses interprétations délicates des compositions de Puvis de Chavannes, par un curieux descendant de Callot, M. Paul Blanc, et par M. Valère Bernard, esprit subtil et toujours en éveil qui s'efforce sans cesse en tentatives nouvelles et souvent atteint le but.



SURTOUT EN FAÏENCE DE MOUSTIERS A DÉCOR DE BÉRAIN

(Collection de M. Charles Nodet.)

Il nous paraissait utile d'enrichir l'exposition des quatre ou cinq planches capitales de Daumier. Nous n'avons pu les trouver en Provence, et au dernier moment le temps nous a manqué pour les solliciter de nos amis parisiens. La lacune est trop sérieuse pour que nous laissions à d'autres le soin de nous la reprocher. En revanche le hasard nous a permis de mettre au jour une pièce à peu près unique : c'est une des trois épreuves tirées d'après le cuivre laissé inachevé par le graveur Joseph-Marius Soumy, sur lequel devait être reproduite l'*Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem* de Flandrin. Ce dernier, pour le compte de qui avait été entrepris l'ouvrage, tenait à ce que la gravure fût terminée ; il en confia l'achèvement à un de ses anciens élèves, camarade de l'artiste disparu, le Lyonnais Poncet, qui se vit, au Salon, décerner la médaille d'or, alors qu'il n'avait enrichi la planche que de quelques tailles. Les amis de Soumy avaient tenu à faire constater l'état du cuivre ayant qu'il fût repris, et c'est alors que trois

épreuves avaient été tirées. Celle dont il s'agit appartient au gendre du graveur, M. Jean-Baptiste Astier.

ART INDUSTRIEL

Nous avons relevé que si l'Exposition d'Art provençal justifiait quelque faveur, la mise en lumière d'artistes oubliés ou mal connus l'y aidait considérablement. Le magnifique exposé qu'elle nous aura valu de la fabrication céramique de Moustiers et de Marseille est mieux encore peut-être la cause déterminante de son succès. Pour l'étranger et pour les Provençaux eux-mêmes l'imposante levée que nous avons pu faire en objets céramiques dans les collections marseillaises aura permis une révélation réelle. Nous serions mal venu à ne pas nous en réjouir.

Mais ici encore, comme pour tout le reste, nous n'avons pas travaillé seul. Notre comité d'admission comprenait la plupart de collectionneurs qui ont prêté à l'exposition la fleur de leurs galeries particulières. C'est avec l'aide de leurs conseils que nous avons réuni les trois quarts des ouvrages exposés, et le surplus nous vint comme vient l'eau à la rivière, en vertu de la force acquise. Le résultat obtenu a sa valeur puisqu'il ne sera plus un amateur de bonne foi qui puisse nier que Moustiers et Marseille ont produit de véritables merveilles.

L'abbé Requin a commencé la publication d'un très considérable travail sur *l'Histoire de la faïence de Moustiers*. L'abbé Arnaud d'Agnel, qui a déjà fait sur ce sujet de fort intéressantes trouvailles dans nos archives notariales, s'est donné un but analogue concernant la faïence marseillaise. A ces deux érudits, dont le patient labeur va démontrer l'éclat encore trop ignoré d'une industrie artistique exceptionnellement féconde, l'exposition aura fourni de tangibles témoignages. Grâce à elle on pourra suivre pas à pas, de son éclosion à sa décadence, une production que les musées spéciaux, tels celui de la manufacture de Sèvres et celui des Arts décoratifs, ne divulguent qu'à peine, alors qu'elle devrait y figurer, comme celle de Rouen et de Nevers, au premier rang.

Pour parler comme il convient de cette partie de l'exposition, il faudrait lui consacrer une étude spéciale. Nous n'avons pas le loisir de l'entreprendre aujourd'hui. Aussi nous bornerons-nous à dire que les plus belles pièces sorties



VIERGE EN FAÏENCE DE MARSEILLE
PAR FAUCHIER

(Collection de M. Marius Bernard.)

des fours moustériens et marseillais sont ici, et que c'est à la libéralité de M^{me} Berthou et Roussel et de MM. Marius Bernard, Albert Aicard, Théodore Mante, Périclès Zarifi, Félix Abram, Charles Nodet, Henri Grawitz notamment, que nous les devons.

De la très riche collection de verreries dont M. Fernand Livon-Daime a hérité de son père et que M^{me} V^e Livon continue avec un soin pieux, toute une vitrine a été tirée. L'histoire de la verrerie provençale est encore moins connue que ne l'était, il y a quelques années, l'histoire de notre faïence. Aussi les renseignements

sur ses débuts sont-ils rares. Nous tenons néanmoins de Garnier, qui l'a noté dans son ouvrage sur *La Verrerie et l'émaillerie*, que c'est près du village de Goult et de l'abbaye de Valsainte que fut établie la manufacture d'où sortaient les verres « moult variolés et bien peincts » que le roi René acheta pour les envoyer à Louis XI son neveu. Les spécimens les plus anciens présentés ici, après les fioles gallo-romaines de la collection de M. Charles Delanglade placées tout proche, remontent au XIV^e siècle. Ils furent façonnés à Montpellier. Un verrier, nommé Ferré, fabriquait à Apt au XV^e siècle : nous voyons, de lui, un verre émaillé avec devise. Une cruche et un hanap du XVII^e siècle nous montrent ce qu'on



PANETIÈRE PROVENÇALE CINTRÉE, XVIII^e SIÈCLE

(Collection de M. Louis Grobet.)

faisait alors à Avignon et à Goult. Enfin nous avons une idée de ce qui s'exécutait dans le même temps à Marseille, avec cinq ou six verres, une burette et une coupe dont on connaît l'auteur : un nommé Vincentio Sarode, incontestablement membre de cette famille de verriers italiens qui vint s'établir dans le Poitou, après avoir quitté Altare, leur ville natale, et dont on trouve également des représentants à Nantes et à Paris.

Le meuble, la ferronnerie, la serrurerie, n'ont pas été omis. Mais comme nous ne pouvons poursuivre cette énumération déjà longue, il nous suffira de noter que, grâce à la bonne volonté éclairée des amateurs, nous avons pu placer, de ces diverses catégories d'ouvrages, de remarquables types sous les yeux du public. La panetièr e appartenant à M. Louis Grobet, et l'imposte, à M. Abel Nathan, que nous publions, en donneront l'assurance.

Et maintenant, pour conclure, que nous reste-t-il à dire ? Peu de choses, car nous sommes bien mal placé — on accorde toujours trop d'indulgence à ce qui naquit de ses soins — pour essayer de déterminer la portée de l'œuvre réalisée. Nous avons dit en commençant les regrets que nous avait inspirés l'impossibilité matérielle où nous nous étions trouvé de jeter plus de lumière sur les débuts de notre histoire artistique. Très propice à certains égards, le moment parut à d'autres fort mal choisi. Espérons qu'il n'en sera pas toujours de même et que l'impossible d'aujourd'hui deviendra le possible de demain. Nous tenons cachées au fond de nos temples de Provence les preuves d'une riche floraison d'art, dont les

IMPOSTE EN FER FORGÉ, TRAVAIL MARSEILLAIS, XVIII^e SIÈCLE

(Collection de M. Abel Nathan.)

origines longtemps attribuées à l'étranger doivent être rendues à la France. Le jour où ces pages éparses seraient groupées, notre patrimoine artistique se trouverait soudain considérablement accru. Ceux qui s'efforceraien dans ce but feraient donc œuvre à la fois d'artistes et de patriotes. Il est fâcheux que certains ne l'aient pas compris. Mais le bienveillant accueil fait à l'Exposition d'Art provençal nous interdit d'y revenir. Mieux vaut donc que nous adressions nos remerciements aux hommes de goût qui y contribuèrent et que nous présentions l'hommage de notre sincère gratitude à ceux qui, par leur faveur, la permirent : MM. Jules-Charles Roux, commissaire général de l'Exposition coloniale, Amable Chanot, maire de Marseille, Louis Milhau, son adjoint délégué aux Beaux-Arts, et Nicolas Estier, président du Conseil général de notre département.

PHILIPPE AUQUIER

BIBLIOGRAPHIE

PEINTRES GENEVOIS (deuxième série, 1766-1849), par DANIEL BAUD-BOVY¹

VOICI la suite par tous et par nous-même² réclamée lorsque parut la première série de cette étude attachante et neuve. La *Gazette* a loué, dès le principe, l'économie du livre et laissé pressentir quelle portée lui assuraient la scrupuleuse fidélité des reproductions semées à profusion et l'intérêt de monographies renseignées et toujours très vivantes. L'auteur, conservateur du musée Rath, pénétré des qualités et des ressources de l'esprit genevois, demeure, comme par le passé, psychologue averti autant qu'écrivain délicat et historien soucieux d'exactitude. Il n'entend laisser dans l'ombre aucun détail de son sujet; il remonte aux sources inconnues ou bien rénove l'intérêt des textes publiés par une mise en œuvre imprévue et plus rationnelle des matériaux.

Par ses procédés d'investigation et le souci constant de tenue littéraire, M. Daniel Baud-Bovy s'affilie à l'école des frères de Goncourt et de Philippe Burty. Son premier volume évoquait les récentes origines de la peinture genevoise avant la Révolution et l'occupation étrangère; il en suit aujourd'hui le développement chez les maîtres dont les débuts se placent à la fin du XVIII^e siècle et dont la carrière se prolonge jusqu'au milieu du XIX^e. Fidèles dépositaires de la tradition reçue, ces artistes nouveaux bénéficient d'une sorte de force acquise. De fait, en Wolfgang-Adam Töpffer, Firmin Massot et Jacques-Laurent Agasse, s'incarne toute l'ancienne école genevoise; peintre de mœurs et humoriste, le père de l'auteur des *Menus Propos* rappelle tout à la fois Boilly et Hogarth; dans ses portraits le second apparaît praticien précis, savant, mais apte à dégager le caractère, le style de la beauté propre à son temps; par ses représentations de chiens et de chevaux, Agasse, enfin, se rapproche de Potter et il s'atteste distingué sans convention, vrai sans brutalité, aristocrate avec abandon. « Tous trois Genevois d'esprit et de tradition, mais de culture artistique française, ils ont subi, dès le début du siècle, l'influence des maîtres anglais qui ne s'exercera que plus tard en France. Et c'est peut-être la gloire ignorée de cette ancienne école genevoise, sœur indigente de l'école française, d'avoir précédé cette dernière dans une découverte qui leur fut à toutes deux profitable, qui valut à celle-ci le triomphal avènement des paysagistes de 1830, à celle-là les meilleures créations de ces fondateurs; qui fit de Töpffer un moraliste d'une si naïve et si franche originalité, de Massot un flatteur charmant des élégances bourgeoises et d'Agasse l'un des plus émus et des plus poètes entre les peintres animaliers modernes. »

R. M.

1. Éd. du *Journal de Genève*. 1 vol. in-8, de 166 pages avec 91 illustrations et 23 planches hors texte.

2. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. II, p. 176.

L'Imprimeur-gérant : P. GIRARDOT.

PARIS. — IMPRIMERIE DE LA « GAZETTE DES BEAUX-ARTS » 8, RUE FAVART.



Cliché Van Meurs et Van Gogh.

VUE D'UN CANAL, PAR JAN VAN GOYEN

(Musée de Leyde.)

LE TROISIÈME CENTENAIRE DE REMBRANDT EN HOLLANDE

LE résultat le plus heureux et le plus durable de l'enthousiasme suscité en Hollande par le tricentenaire de Rembrandt a été la nouvelle installation au musée d'Amsterdam de la *Ronde de Nuit* et des *Syndics des Drapiers* dans des salles spécialement construites pour mettre en valeur ces deux compositions capitales dans l'œuvre immense du maître.

Quelques autres tableaux, parmi lesquels l'impressionnant fragment de la *Leçon d'anatomie du professeur Deyman*, ont été placés, sans grand profit, dans une salle intermédiaire encombrée d'un paravent. On y voit, mêlés à des œuvres douteuses, l'exquis petit paysage, dit *Le Pont de pierre*, acquis en 1900, et le portrait de jeune femme de la collection van Weede van Dybveld.

Il s'agissait surtout d'exposer dignement la *Ronde de Nuit*; car les *Syndics* ne furent jamais présentés dans des conditions aussi déplorables : ce qui leur manquait surtout, c'était l'isolement dans

une salle à part, créant autour d'eux la solennité due aux chefs-d'œuvre. Quant à la *Compagnie de Banning Cocq*, la salle où elle se trouvait jadis était d'une conception assez grandiose; la composition s'y trouvait entourée de colonnes et de dorures à peu près en rapport avec son caractère. Mais l'absence d'une lumière chaude et abondante rendait futile tout cet appareil. Les meilleurs tableaux exigent souvent plus que d'autres des égards particuliers; surtout pour une composition de pareilles dimensions, la question de l'éclairage était fort compliquée. La nouvelle installation, due à l'architecte du Rijksmuseum, M. Cuypers, et inspirée par l'heureuse expérience faite en 1898, lors de l'exposition Rembrandt, où la toile était éclairée par côté, dans le sens de la lumière du tableau, a eu un succès complet. Autrefois, à une certaine distance, on ne distinguait d'abord que le lieutenant en habit jaune, et ensuite la petite fille avec son coq blanc, semblable à une luciole à travers un fouillis ténébreux. Aujourd'hui, sous le véritable torrent de lumière qui, à certains moments, se déverse sur la toile, la composition a retrouvé l'équilibre de son coloris; le petit lieutenant est rentré dans les rangs et le majestueux Banning Cocq a repris son importance; c'est lui surtout qui, tout en noir, a gagné à ce changement. Puis, on peut enfin goûter pleinement la judicieuse disposition des rouges foncés et des verts étincelants. Et que de détails, autrefois insoupçonnés, surgissent ça et là! on s'amuse à explorer les coins et les profondeurs; des écharpes s'enrichissent de couleurs, des formes s'arrondissent et se détachent, des panaches s'aperçoivent; les cinq bandes vert et or de l'étendard se font enfin valoir. Tout est maintenant plus rempli, plus bourdonnant, plus débordant que jamais.

Quant à la disposition de la salle et la manière dont le tableau y est placé, il est difficile de s'en montrer aussi enthousiaste. On a traité la *Ronde de Nuit* en panneau décoratif; le cadre, encadré dans le lambris et fait du même bois, en est indistinct et attache la toile au mur au lieu de l'en détacher. Puis, on aurait pu avancer légèrement le tableau du côté du tambour, ce qui aurait diminué le miroitement. Enfin, la place d'où l'on peut contempler la *Ronde de Nuit* n'est pas aussi large qu'elle devrait être. Ce qui frappe surtout, c'est que la toile a été placée aussi bas que possible; les personnages se mêlent pour ainsi dire aux spectateurs, et le geste de Banning Cocq semble bousculer le public.

Dans la salle voisine, bien étroite aussi, les *Syndics* souffrent de la même faute. Ici la perspective de la table, avec son fameux tapis

rouge, indique assez nettement la hauteur à laquelle le tableau doit être accroché. On doit se figurer les syndics assis sur une estrade à l'extrémité d'une salle ; on ne peut voir le dessus de la table, et les « Gouverneurs de la Draperie », comme on disait jadis, regardent en bas. Pour voir le tableau sous son angle véritable, il faudrait s'agenouiller, pose qui, toute naturelle qu'elle fût devant l'incomparable chef-d'œuvre, est peu propice à la contemplation. La lumière qui baigne les *Syndics* est excellente ; les noirs surtout ont gagné. Le décor de la salle ne trouble heureusement par aucun détail la sérénité de la composition.

Les mêmes principes de simplicité, de sobriété, ont présidé à la décoration de la salle où se trouve la *Ronde de Nuit*. Une pareille tendance ne saurait être assez appréciée ; toutefois, dans le cas présent, elle soulève une objection. En présence d'une composition aussi tumultueuse, aussi compliquée que la *Compagnie de Banning Cocq*, tout ce qui affecte la discrétion, la simplicité, ressemble nécessairement à une prétention un peu puérile. Cette impétuosité de plein orchestre de la *Ronde de Nuit* appellerait, dans l'ordonnance de la salle, un léger écho. Pompeuse elle-même, la composition réclame un entourage presque pompeux. Ce qui, pour un tableau comme les *Syndics*, est la perfection même n'est pas de mise ici : si l'on s'imagine la présentation que le Rembrandt de 1642 aurait choisie pour son tableau, on conçoit un ensemble d'un caractère presque opposé.

Mais contentons-nous de ce que le problème principal, l'éclairage, ait reçu une solution tout à fait satisfaisante. Pour la Hollande, la construction de ce bâtiment a constitué déjà un grand effort. Que l'on ne s'étonne point de ces sacrifices pour mettre la *Ronde de Nuit* en évidence : peu de nations peuvent se glorifier de posséder une œuvre d'art qui résume dans une pareille apothéose, et pourtant de façon si palpable, les énergies de la race et les splendeurs d'autrefois. Le geste si noblement pathétique de Banning Cocq ne serait-il pas capable, dans une période de déclin national, de ressusciter les forces latentes d'une nation, d'inspirer de nouveau l'élan et l'ardeur du grand siècle passé ?

* * *

Si la Hollande n'a pu réaliser le seul moyen efficace d'honorer son grand peintre, c'est-à-dire l'acquisition d'une de ses œuvres, elle a au moins voulu réunir dans sa ville natale un certain nombre

de ses tableaux et de ses dessins. Une répétition des grandes expositions d'Amsterdam et de Londres paraissant impossible, on s'est contenté d'exposer — outre une série de photographies reproduisant tous les tableaux du maître, groupées chronologiquement par sujets et accompagnées de reproductions de dessins relatifs à ces tableaux ou d'eaux-fortes traitant les mêmes motifs et offrant ainsi des rapprochements très instructifs (cette partie de l'exposition est installée dans cinq salles de l'Université) — des tableaux de Rembrandt soit peu connus, soit récemment découverts, accompagnés d'une série d'œuvres de ses contemporains tels que Gérard Dou et Jan Steen ou autres peintres de Leyde du XVII^e siècle, choisies dans des collections peu accessibles.

La pièce capitale de l'exposition est évidemment la grande toile (1^m75 × 1^m95) retrouvée l'année dernière en Angleterre, le *Triomphe d'un consul romain*, en possession de M. Newgass à Londres. Signée et datée de 1655, cette composition des plus intéressantes appartient à une des années les plus riches de la carrière de l'artiste et constitue un document précieux pour l'histoire du développement du maître. Comme la conception du génie de Rembrandt change et s'amplifie incessamment! Devant cette toile on se plaît à évoquer le Rembrandt d'autrefois qui, montrant un tas d'oripeaux, s'écriait : « Les voilà, mes antiques! » En réalité, il en connaissait bien d'autres. Voici un proconsul romain, à cheval, entouré de sa suite en armures éclatantes ; des nègres d'Éthiopie s'y mêlent, des licteurs qui portent les *fasces et secures*; derrière lui se dressent orgueilleusement les *signa* de la légion, l'aigle d'or avec le *vexillum* rouge, les insignes manipulaires avec leur main ouverte au-dessus des banderoles blanches. Tous ces détails, qui témoignent d'une connaissance parfaite de l'antiquité, n'auraient pas la moindre valeur, si la scène entière ne tressaillait de cette vie intense que seule une imagination enflammée sait insuffler. Un gigantesque donjon se dresse sur un ciel morne; le crépuscule du soir rend les murailles plus lourdes, plus redoutables, plus mystérieuses. Toute hérissée d'armes étincelantes, l'interminable file de la garnison sort de la forteresse et descend vers la plaine le long d'une déclivité. Un vieillard sans armes, à la tête de ses troupes et descendu de sa monture, vient à la rencontre du cortège et, devant la splendeur fatale du vainqueur, esquisse un geste respectueux. On sent bien que le peintre a voulu insister sur le contraste du vieillard vaincu avec le jeune chef, bel adolescent de noble race, tout radieux dans son manteau de brocart.

L'élégance un peu chétive de son joli cheval blanc va bien à ce jeune héros, mieux que n'aurait fait un destrier d'une cambrure plus énergique. Si l'on veut noter encore, parmi cette foule de personnages, une figure caractéristique, voyez ce licteur, gonflé de vie orgueilleuse, qui darde sur l'adversaire humilié un regard d'une



Cliché Van Meurs et Van Gogh.

PORTRAIT DE CATRINA HOOGSAET, PAR REMBRANDT

(Collection de lord Penrhyn, Penrhyn Castle.)

ironie si cruelle. Mais c'est l'ensemble, la magistrale disposition des masses, qui constitue le grand effet de ce tableau, d'un aspect si singulier. D'un bout à l'autre, la toile semble illuminée du sombre éclat des armes; sur une tonalité noirâtre, resplendissent l'or des armures, les reflets bleuâtres de l'acier, et se détache le harnachement, également bleu, du cheval. Les deux accents les plus vibrants brillant sur le casque en or et en acier du jeune Scipion.

Quant au sujet précis du tableau, les opinions ne sont pas d'accord.

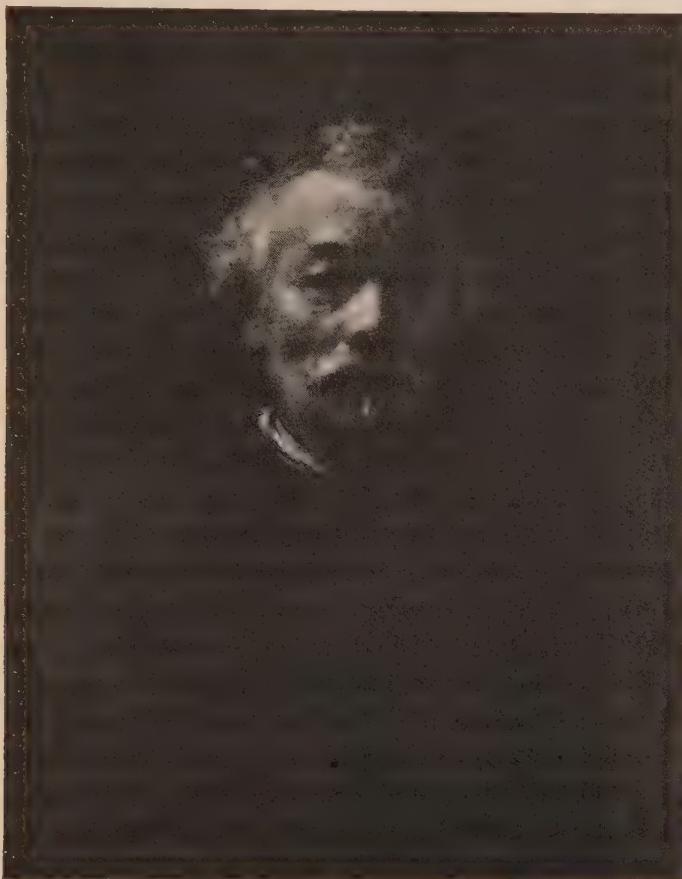
On a cherché dans Tite-Live sans trouver un passage qui correspond exactement à la composition. M. Jan Veth a proposé celui du livre XXIV, 44, § 10, qui, à première vue, paraît très plausible. Toutefois, il serait plus prudent de garder l'ancienne dénomination, transmise par Smith, qui voyait là le *Triomphe de Scipion l'Africain* et qui exprime bien le caractère du tableau.

La date de l'œuvre et le sujet ont fait supposer que nous nous trouvons en face d'une composition destinée à orner le nouvel Hôtel de ville d'Amsterdam. On ne saurait affirmer si nous sommes en présence seulement d'une esquisse ou du tableau définitif : tout ce que produit Rembrandt est si complet dès le début qu'il n'existe pas chez lui d'études proprement dites. La plus grande partie du *Triomphe* est peinte de premier jet; beaucoup de détails sont à peine ébauchés; la technique surprend par sa rapidité et sa fermeté tout ensemble. Pour les contemporains du maître, c'était sans doute une toile inachevée, comme on en trouve mentionnées dans les documents concernant l'artiste; pour Rembrandt c'était déjà une œuvre complète et finie; il y avait exprimé sa vision de cette Rome consulaire à laquelle les magistrats d'Amsterdam aimaient comparer leur ville; il n'y pouvait plus rien ajouter sans détruire son impression.

Dans l'œuvre de Rembrandt, le *Triomphe* se rapproche beaucoup de l'eau-forte de 1653, les *Trois Croix*, composition aussi grandiose et d'une technique tout à fait analogue. Là aussi s'aperçoit la même cavalerie romaine; là aussi ce ne sont pas les individus, mais bien le mouvement des masses et leur disposition qui commandent l'attention.

Un tableau récemment découvert, lui aussi, signé et daté de la même année 1655, *Le Christ et la Samaritaine*, a été exposé par le Rev. Sheepshanks, de Harrogate (Angleterre). C'est une de ces données, comme les *Pèlerins d'Emmaüs*, le *Bon Samaritain*, que le peintre aime à varier incessamment. Il a, dans des dessins, des eaux-fortes, des tableaux, traité cette scène, cependant peu compliquée, de façon toujours diverse : l'arrangement, l'entourage, l'atmosphère diffèrent sans cesse. Une fois, le puits de Jacob est un simple puits délabré; une autre fois, il est abrité par une construction monumentale. Le merveilleux petit panneau de la collection Rodolphe Kann fait deviner, pour ainsi dire, la profondeur du puits : on sent la fraîcheur qui monte, tandis que le ciel et le paysage sont en feu sous le plein soleil de midi. Ici, au contraire, Rembrandt a choisi le soir; le faible bleu du ciel commence à s'obscurcir. Sur

la margelle du puits se tient le singulier colloque. La femme se penche en avant, comme magnétisée par cet homme étrange en robe rouge lie de vin, et elle rive ses regards sur cette figure impersonnelle et sereine, encadrée de longs cheveux roux, tandis que le doux Seigneur, confesseur et consolateur, laisse couler l'eau vive



PORTRAIT DE ADRIAEN HARMENSZ VAN RIJN
FRÈRE DE L'ARTISTE, PAR REMBRANDT¹

(Collection de M. le comte F.-N. Potocki, Paris.)

de ses paroles. C'est une femme maigre, habillée de jaune clair, de vert très foncé, de rouge ça et là, et dont la première jeunesse est bien passée; elle a eu cinq époux, et l'homme avec lequel elle vit maintenant n'est pas son mari; l'ardeur dont elle se consume brûle dans ses grands yeux noirs et va se spiritualiser, à l'heure qu'il est,

¹. D'après *l'Oeuvre complet de Rembrandt* (Sedelmeyer, édit.).

au contact du Messie. Les disciples montent vers le puits, et, s'apercevant que le Christ cause avec une femme, hésitent, n'osent pas s'approcher et se tiennent à l'écart. Une mise en scène suggestive, la tour carrée et sombre d'une bourgade tout près, une sombre végétation de palmiers ou de tamarins, ajoutent à l'étrange impression de cette soirée de Samarie.

Un nettoyage prudent serait pour l'effet d'ensemble un grand avantage; ça et là la surface est devenue rugueuse et opaque; on y devine des nuances qui ajouteraient encore au charme si spécial du coloris. La Samaritaine surtout est peinte dans une belle pâte moelleuse. Comme Rembrandt a étudié cette figure passionnée! et quelle différence avec la grosse femme sensuelle, gravée par lui à ses débuts à Amsterdam, dans l'eau-forte de même sujet!

Un tableau d'une conservation exceptionnelle a été prêté par Lord Penrhyn : c'est le grave portrait d'une digne bourgeoise, qu'une inscription sur la toile, *Catrina Hooghsaet*, nous révèle âgée de cinquante ans. Assise en face de sa perruche, elle a le nez pointu, des lèvres minces qui esquisSENT un sourire, les sourcils tirés en haut, le regard fixe, toute l'expression légèrement compassée. On la sent placide et réservée. Elle a mis ses plus beaux vêtements, d'un goût modeste et sévère; sa curieuse cornette, où s'aperçoit un peu d'or très discret, a des reflets argentins. Quelle belle peinture solide et raisonnée! C'est une facture libre et exacte à la fois, conscientieuse, mais large tout de même et qui ne s'est pas fatiguée sur quelque détail. Ce qui attire surtout, c'est l'exécution de la robe, d'un noir bleuâtre, ce beau noir dont les grands maîtres du XVII^e siècle semblent posséder le secret en commun; il est peint avec si peu de matière et d'une main si légère, qu'il a l'air d'être transparent et limpide partout. La perruche verte, brossée sommairement, se voit peu. La table est couverte d'un tapis de Smyrne d'un brun pâle et discret. Le fond, très sombre, a également une nuance brune. Une lumière éparsé et argentine vient d'en haut et ne laisse, sur la figure légèrement ridée de la respectable demoiselle, que le moins d'ombre possible. On aurait voulu rencontrer à l'exposition un peu plus de tableaux de cette qualité.

En remontant quelques années dans l'œuvre de Rembrandt, on arrive au tableau généreusement prêté par le comte Félix-Nicolas Potocki, et qui n'a encore figuré dans aucune exposition. C'est un personnage au regard sombre, qui posa chez Rembrandt et aussi chez Bol entre 1650 et 1654, et dans lequel M. W. Bode a reconnu

le frère ainé de l'artiste, Adriaen, cordonnier à Leyde. Un profond mécontentement, une morne désolation s'exprime d'ordinaire sur sa figure, qui semble ravagée par de violentes passions. Bol l'a peint en philosophe méditant sur les vanités du monde ; Rembrandt a fait de lui son Faust. Le portrait du comte Potocki est, avec celui de



Cliché Van Meurs et Van Gogh.

ANDROMÈDE, PAR REMBRANDT

(Collection de M. A. Bredius, La Haye.)

M. Porgès¹, le moins triste de tous ; Rembrandt lui a donné un air de vieux vétéran assez crâne, mouche et moustaches blanches, les cheveux argentés et clairsemés ébouriffés autour de la tête. Un manteau d'un rouge terne va bien avec son pourpoint vert olivâtre, sur lequel est indiquée une chaîne d'or. Le fond tire vers le même vert et le choix recherché des teintes frapperait davantage sans le

1. Reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, t. II, p. 359.

verniss encrassé qui nuit un peu à l'éclat du tableau. Tout de même c'est une peinture qui ferait honneur aux plus célèbres galeries et une des meilleures choses que possède l'exposition.

Après ces œuvres exceptionnelles, de la pleine maturité de l'artiste, nous arrivons maintenant aux tableaux des années précédentes. Citons avant tout l'*Andromède* prêtée par M. Bredius. Parmi le nombre assez important des tableaux de ses débuts découverts ces dernières années et qui n'ajoutent pas toujours une page agréable à l'œuvre du maître — le panneau exposé ici par M. van Wageningen thoe Dekema, *Saskia tenant une lettre*, en est une preuve — l'*Andromède* fait une exception éclatante. D'après son style, la jolie composition doit être datée d'environ 1632. Le modèle qui a posé l'*Andromède*, Rembrandt l'a employé à cette époque pour différentes eaux-fortes et aussi pour la *Diane* de M. Warneck. A moitié couverte d'une draperie blanche, Andromède, dont une extrême pâleur a envahi les membres, se blottit contre le rocher où elle est attachée, osant à peine diriger son regard vers la mer d'où le monstre doit venir. Le ciel est gris et le petit bout de l'Océan qu'on voit rend bien l'impression de son infinité. Une touffe de roseaux, mêlée d'iris violets, apporte une jolie note verte. C'est une composition complète en soi-même, d'une belle conservation et pleine de lumière. Elle offre de délicieux empâtements, où, ça et là, dans la sombre verdure par exemple, Rembrandt a travaillé avec le manche du pinceau. On ne peut que féliciter M. Bredius d'une telle acquisition.

De la même collection proviennent le petit portrait de la mère de Rembrandt et celui du père, le vieux meunier frileux, l'œil anxieux, enveloppé d'une bonne fourrure. Avec ces tableaux nous entrons déjà dans la série des œuvres plus connues. Comme en 1898, M. Bonnat a généreusement prêté ses trois petites merveilles : *Le Christ en croix*, l'étude pour la *Suzanne*, le *Jan Six à la fenêtre*; il a en outre envoyé son incomparable série de dessins qui, joints aux dessins de M. Hofstede de Groot, de M. Bredius, du chevalier V.-E.-L. de Stuers, constituent une des plus captivantes attractions de l'exposition. Les beaux dessins de M. Walter Gay, moins connus, ont surtout suscité l'admiration.

Pour revenir aux tableaux généralement connus, les deux portraits de la galerie Liechtenstein viennent en premier lieu. C'est d'abord la jeune fille rousse où l'on croit reconnaître la sœur de Rembrandt, Lisbeth van Rijn, en costume de fantaisie noir avec une

légère broderie d'or. Le tableau est daté de 1632 et appartient à une série de représentations de la même personne; le portrait de la galerie Brera y ressemble beaucoup.

De trois années plus tard, de 1635, est datée la superbe effigie de Rembrandt lui-même, également prêtée par le prince de Liechtenstein. C'est vers cette année qu'il s'abandonne de plus en plus à son besoin de travestissement. Un superbe manteau de velours violacé aux reflets



JAN SIX A LA FENÊTRE, PAR REMBRANDT¹

(Musée Bonnat, Bayonne.)

argentins, brodé d'or, couvre ses épaules et il s'efforce de bien faire valoir ce vêtement par la pose de ses bras. Sous un gorgerin d'acier se voit un pourpoint de soie d'un jaune terne: l'artiste y a surtout insisté sur l'opposition des blancs argentins et des jaunes dorés, couleurs répétées dans les deux plumes qui se dressent sur son bâret. L'éclairage est des plus riches; une atmosphère verdâtre lumineuse enveloppe ce personnage à la poitrine gonflée de force, sinon d'or-

1. D'après *L'Œuvre complet de Rembrandt* (Sedelmeyer édit.).

gueil. Sans son regard, au fond honnête et sérieux, on serait tenté de lui reprocher un air présomptueux et une ostentation trop voulue.

L'exposition nous montre encore un portrait de l'artiste, d'environ 1630, envoyé par le prince André Lubomirski. Ce n'est pas, comme le portrait précédent, l'arrangement d'un beau costume, c'est surtout une étude d'expression. Le jeune homme imberbe, dont la fine carnation a un éclat incomparable, regarde, bouche béeante, le spectateur; ses yeux observateurs, dans l'ombre de la toque, semblent largement ouverts. Le peintre, on le sent, a voulu fixer là une impression fugitive. Une très ancienne copie de cette figure impressionnante, probablement une copie ou répétition d'atelier, se trouve actuellement à l'exposition de maîtres hollandais organisée par MM. Frederik Muller à Amsterdam.

Citons, comme curiosité, la spirituelle *Étude d'après un vieillard*, le « plus petit Rembrandt qui existe », signée et datée de 1633, minutieuse grisaille d'un beau ton de vieil or, qui appartient à M. Léon Janssen, de Bruxelles. Et terminons la série des œuvres de Rembrandt qui ne présentent aucun doute sur leur authenticité, par le beau portrait que vient d'acquérir M. F. Kleinberger et qui représente *Petronella Buys*, épouse du bourgmestre Cardon. C'est une de ces belles et solides peintures pleines de distinction que Rembrandt, devenu le peintre de la haute société d'Amsterdam, exécuta de 1631 à 1636 environ. Le tableau est d'une tonalité assez claire, qualité soulignée encore par la draperie gris perle qui sert de fond.

* * *

On a eu l'excellente idée de grouper autour des œuvres du maître toute une série de tableaux des artistes qui ont travaillé à Leyde de son vivant. Parmi ceux-ci, Jan Steen occupe à l'exposition une première place; on peut le goûter dans toutes les manifestations divergentes de son souple talent. Dans le *Colombier* de M. S. de Jonge, à Paris, on apprécie les figurines gracieuses et surtout l'exquis paysage; c'est un tableau de son premier temps. L'*Adoration des Bergers*, à M. Bredius, révèle chez cet esprit gouailleur une délicatesse de sentiment bien rare; c'est une des compositions les plus émouvantes de son œuvre et de l'exposition. Le *Satyre et le Paysan*, au même collectionneur, montre, dans ses importantes dimensions, une recherche du grand style, évidemment due à l'influence de Jordaeus. Comme le sujet, quelques

détails aussi ont été empruntés à ce dernier, mais le tableau garde, surtout dans son coloris, une indépendance complète. La *Femme ivre*, encore à M. Bredius, d'un dessin ferme et d'une composition serrée et aisée à la fois, nous montre l'ébaudissement d'un groupe de paysans autour d'une bacchante de village qui va titubant, et qui, malgré la bestialité de cette orgie vulgaire, conserve dans le



Cliché Van Meurs et Van Gogh.

LE BENEDICITE, PAR JAN STEEN

(Collection de M. Salting, Londres.)

caractère de sa silhouette quelque chose de grandiose qui rappelle l'antiquité.

Un intérieur d'un charme infini, où une fine lumière joue autour des objets épars et du riche mobilier, pourrait être intitulé *Le Ménage débauché*. C'est un de ces tableaux où le peintre prend le masque du moraliste. Après le régal copieux, un lourd affaissement a envahi les époux ; la femme dort, le mari ronfle ; et voilà que le chien mange le vol-au-vent, le chat brise les porcelaines, les enfants volent des pièces d'argent, la valetaille d'autres objets.

Le ton de la prédication, néanmoins, n'est pas trop forcé, tellement Steen y a mis de verve.

Citons encore, à cause de la rareté du sujet, le fragment que possède M. Bredius, *L'Archange saint Michel immolant le Dragon*, et les *Sept œuvres de miséricorde*, au chevalier V.-E.-L. de Stuers, œuvres qui nous rappellent que le peintre fut catholique, et finissons par le merveilleux tableau qu'a envoyé M. G. Salting, de Londres : un *Benedicite* aussi émouvant que la composition de Chardin qui porte le même nom. Le dessin pur, le coloris recherché des détails tendres et naïfs, surtout l'expression des deux enfants, en font une œuvre d'une haute et rare perfection. C'est là une des cimes de l'art de Jan Steen.

Un autre peintre qui a beaucoup plus de rapports avec Rembrandt que Jan Steen est également bien représenté à l'exposition : c'est Gérard Dou : on peut suivre ici tout son développement depuis l'*Étudiant*, appartenant à M. Walter-J. Abraham, de Londres, jusqu'au célèbre panneau du duc de Westminster ; la *Jeune mère avec son nourrisson*.

Un peintre qui a subi l'influence de Dou, Quirin van Brekelenkam, figure à l'exposition avec six tableaux dont la plupart de première qualité. Le joli *Intérieur* de M. Adolphe Schloss, montrant une famille de cinq personnes qui viennent de dîner, et offrant une foule de détails intéressants, mérite surtout d'être cité, de même que l'*Atelier de tailleur*, à M. Jules Porgès, de Paris, sujet que le peintre a traité plusieurs fois et qui est d'une exécution assez libre, d'un coloris agréable et d'un joli effet de lumière.

Pieter de Hooch, qui a travaillé à Leyde vers 1653 environ, est représenté ici par deux tableaux seulement, mais qui donnent une impression assez complète de son art. C'est d'abord le panneau appartenant à M. C. Fleischmann, de Londres, œuvre de son premier temps, où il se plaît à peindre les intérieurs simples : un chasseur et sa femme examinent, dans une sorte d'écurie, le produit de la chasse. Le bel *Intérieur* qu'expose M. Adolphe Schloss, signé et daté de 1673, représente une de ces demeures de la haute bourgeoisie qui donnent sur un canal d'Amsterdam et que le peintre, dans la dernière période de son art, a si souvent rendues, avec la lumière se reflétant sur les dalles et faisant briller les cadres des tableaux ou les tentures de cuir doré.

Du beau-père de Jan Steen, le fertile paysagiste Jan van Goyen, l'exposition a réuni cinq œuvres, dont la *Vue d'un canal* acquise il y

a quelque temps par le Musée municipal de Leyde, est la plus importante. Les deux tableaux appartenant à M. Max Wassermann, de Paris, sont de beaux spécimens de cet art subtil qui, avec des données très restreintes, sut créer tant de compositions bien ordonnées et d'une variété infinie.

Un beau portrait d'homme assis, par Lievens, provient également



Cliché Van Meurs et Van Gogh.

INTÉRIEUR, PAR PIETER DE HOOCH

(Collection de M. Adolphe Schloss, Paris.)

de la collection de M. Wassermann. Ce tableau montre un style plein de distinction et de suavité, où ne subsiste d'ailleurs plus rien de « rembranesque ».

Parmi les autres tableaux, assez nombreux, qui offrent de l'intérêt surtout pour l'histoire de l'art, citons le grand panneau signé d'Isaac Koedijck, nom dont les fabricants d'attributions ont fait souvent abus, et qui se révèle ici un sage et assez original élève de Gérard Dou.

D'une qualité artistique bien supérieure est le curieux Adriaen van Ostade, signé, de la collection de M. P. Cloix, de Paris, un *Homme lisant à la lueur d'une chandelle*, qui ressemble d'une manière surprenante à un Rembrandt des premiers temps : c'est là un de ces faits bien aptes à nous inspirer de la modestie pour les questions d'authenticité.

Un autre artiste, qui imite exactement et d'une manière heureuse les effets de lumière, de costume et d'expression du Rembrandt des environs de 1630, est Isaac de Jouderville, né en 1612, et dont le seul tableau connu se trouve au musée de Dublin. Selon M. Hofstede de Groot, ce peintre habitait tout près de la maison de Rembrandt. L'exposition nous offre une toile (non mentionnée au catalogue) représentant la même tête que celle du musée de Dublin, probablement un portrait de l'artiste. Il y a des détails de costume que l'on jurerait être de Rembrandt. Ainsi se trouve soulignée encore une fois la pénétrante influence que le maître a exercée sur ses contemporains dès sa première jeunesse.

F. SCHMIDT-DEGENER



Cliché Van Meurs et Van Gogh.

ÉTUDE, D'APRÈS UN VIEILLARD,
PAR REMBRANDT (1633)

Collection de M. Léon Janssen, Bruxelles.



Rembrandt pinx.

Ch. Waltner sc.

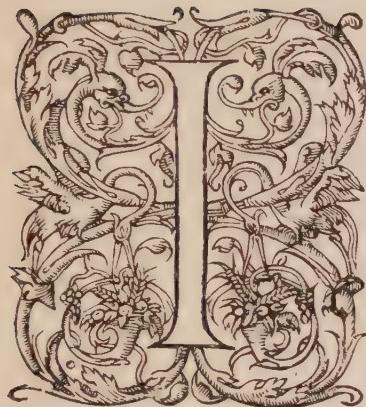
PORTRAIT DE L'ARTISTE

Musée Imperial, Vienne.

Gazette des Beaux Arts

Imp A. Porcabeuf, Paris

QUELQUES MAITRES
DES
VIEILLES ÉCOLES NÉERLANDAISE ET ALLEMANDE
A LA GALERIE DE BRUXELLES
(PREMIER ARTICLE)



LN'est guère en Europe de collection de peinture qui présente autant d'énigmes que la galerie de Bruxelles. Environ les neuf dixièmes des œuvres des vieilles écoles néerlandaise et allemande, — généralement de très importants retables — ont été jusqu'ici attribués à un « maître inconnu » ou simplement à l'« École flamande ». Et, parmi ces dernières attributions, la plupart n'ont pu se maintenir. S'il est vrai que plus d'une œuvre néerlandaise restera toujours une énigme, nous ne sommes pas cependant aussi perplexes que M. E. Fétis devant le trésor artistique des premières écoles néerlandaise et allemande. Le catalogue Wauters de 1900 (2^e édition, 1905)¹ indique un réel progrès. Malgré tout, il reste beaucoup à faire. Bien que nous soyons d'accord avec M. Wauters sur un grand nombre de points, nos études sur plusieurs autres nous ont conduit à des résultats différents que nous voudrions exposer ici.

BAREND VAN ORLEY

La galerie possède de ce maître influent toute une série d'œuvres, et nulle part ailleurs, croyons-nous, l'on ne peut mieux

1. Catalogue des peintures du musée de Bruxelles : *Maitres anciens*, par A.-J. Wauters, 2^e édition. Bruxelles, P. Weissenbruch. In-16, 81 p. av. 1 fig. et 1 plan.

suivre son développement artistique. Les tableaux les plus anciens sont sans doute les deux volets d'autel n° 337 représentant des scènes de la vie et du martyre des Apôtres saint Matthieu et saint Thomas. Van Orley doit avoir été l'élève de Gérard David ou, tout au moins, avoir subi son influence dans sa première période. Il est vrai qu'on n'en retrouve guère trace dans nos tableaux. Ici déjà se montrent ses figures fortement mouvementées, plutôt vulgaires, et la prédisposition pour ces têtes caractéristiques qui rappellent plus tard, par leurs traits larges et leurs gros nez retroussés, les caricatures man touanes de Giulio Romano. Cette ressemblance n'est peut-être pas due au hasard et j'y reviendrai plus loin. Son architecture est pleine de fausse Renaissance, enchevêtrée de motifs gothiques, où l'on reconnaît sa défectueuse documentation. Dans le paysage ressortent fortement les rochers percés. Ces jeux de la nature, rares en réalité, se rencontrent très souvent dans les arrière-plans de tableaux de ses contemporains, comme Patenier, Bles, le Maître de la *Mort de Marie*, etc. A l'époque ils passaient pour très romantiques. Le feuillage est d'un beau vert. Le coloris tient du bleu pâle, la carnation est rougeâtre. On a été très longtemps avant de reconnaître ces tableaux si caractéristiques de van Orley comme étant de lui ou même simplement de son école. Et pourtant sur l'un d'eux se trouve, inconnu jusqu'ici, son portrait peint par lui-même : la juvénile figure qu'on aperçoit derrière le bourreau dans l'*Exécution de saint Matthieu*, s'accorde très bien dans l'ensemble avec le portrait donné par van Mander. Le panneau central se trouve à la Galerie impériale de Vienne. Il ornait autrefois l'église du Sablon à Bruxelles.

Nous trouvons ensuite deux tableaux appartenant déjà à sa période moyenne : *La Naissance de Marie* et *Joachim dans le Temple*. Le sens de l'espace s'est ici remarquablement développé. Tandis que les édifices, dans les tableaux ci-dessus, apparaissent, de la base au toit, comme du *trecento* toscan, ici ils apparaissent sans réminiscences gothiques et grandiosement conçus d'après des modèles italiens. C'est bien en Italie que l'artiste a travaillé son joli type de femme à l'ovale fin, à la lourde chevelure foncée, partagée au milieu. Le tour de cheveux élégants, entrelacé de bijoux, qui couronne la jeune femme placée sur le devant de la *Naissance de Marie* provient probablement aussi d'un modèle italien. D'ailleurs son coloris, dur et bariolé, souffre surtout de la crûité des rouges. C'est encore dans sa période moyenne, mais en pleine possession

de son art, qu'il peignit le grand retable *Les Épreuves de Job*, retracées sur le tableau principal et les volets intérieurs, tandis que sur les volets extérieurs est figurée la *Parabole du Mauvais riche et de Lazare* (n° 335)¹. Il y a sur le tableau central la date du 4 mai 1521, sa signature entière et, de plus, deux fois son monogramme.



LES ÉPREUVES DE JOB, PAR BAREND VAN ORLEY

(Musée de Bruxelles.)

Il semble avoir eu parfaitement conscience de la valeur exceptionnelle de cette œuvre remarquable.

Les fresques de Giulio Romano à Mantoue n'auraient-elles pas impressionné le jeune artiste flamand ? Ces visages larges et rudes, ces bouches béantes et ces nez retroussés, il les doit peut-être à ses impressions de Mantoue ; la fresque de *La Chute des Géants* surtout semble l'avoir inspiré. C'est à ce même séjour à Mantoue qu'on

1. Ici encore on trouve son portrait, mais il ressemble moins à celui donné par van Mander que le portrait mentionné plus haut.

peut rapporter la frise, ornée de motifs du *Triomphe de César* de Mantegna, qui décore la villa du Mauvais riche. Dans le haut de ce tableau, sous le plafond, se tordent en une épaisse fumée rougeâtre des monstres crachant du feu. Ici l'artiste se place, en somme, sur le terrain de Bosch et de Breughel, et la foule, élevée dans la crainte de l'Enfer, prenait cette drolatique diablerie plus au sérieux que nous ne le pensons. Il dépasse même Breughel dans la représentation qui couvre l'extérieur d'un des volets. Il y a peint le Mauvais riche sur son lit de mort, apercevant, au moment de rendre l'âme, le pauvre Lazare dans le sein d'Abraham. En bas est l'Enfer, et l'on y remarque une cohue pressée de diables qui se distinguent de ses productions antérieures par le rouge sombre et monotone de leur teinte, plus que par leurs formes. Au milieu de toute cette apparition se roule convulsivement un pauvre corps d'homme. Une véritable épouvante se dégage de ce tableau. Cependant le comique n'y manque pas non plus : le diable, sous la forme d'un porc, présente au Mauvais riche un plat de crapauds et de serpents venimeux et, comme sommelier de l'Enfer, a une serviette passée sur l'épaule.

Suivant Alph. Wauters, van Orley serait né vers 1492. D'après Woltmann et Woermann (*Histoire de la Peinture*, II, 515), il n'aurait été en Italie qu'en 1527. Les beaux ornements Renaissance très authentiques et la frise avec motifs du *Triomphe de César* de Mantegna démontrent toutefois qu'il doit y avoir été déjà en 1521.

Dans sa période moyenne rentre aussi le triptyque n° 559. C'est une saisissante *Pietà* d'une composition serrée et d'un effet de coloris peu ordinaire. L'arrière-plan est fourni par un simple fond d'or. Sur les volets intérieurs se voient les deux fondateurs : Philippe Haneton, secrétaire de Charles V, et son épouse, Marguerite Numan, avec leurs sept fils et leurs cinq filles, sous la protection de saint Philippe et de sainte Marguerite. Les volets extérieurs, en grisaille, représentent *L'Annonciation*. La structure de l'autel a été empruntée à la chapelle du Saint-Sacrement de Sainte-Gudule, d'où l'œuvre provient. M. Wauters, qui a tort de ne pas reconnaître le style de van Orley dans ce triptyque, appelle l'auteur le « Maître de Sainte-Gudule », et lui attribue encore les deux portraits n°s 9 et 10 du musée de Brunswick. Je reviens plus loin sur cette attribution ainsi que sur d'autres.

La galerie possède encore une *Sainte Famille*, n° 338, composition très caractéristique de sa dernière période et évidemment inspirée de Raphaël. Enfin, il n'y a pas longtemps qu'on attribuait

encore à van Orley deux portraits, dont l'un, le n° 334, portrait du *D^r Georges de Zelle*, porte son nom entier et la date de 1519; l'autre, non confirmé et peu sûr, est mis par Wauters au nombre des « Inconnus ». En outre, je dois revendiquer pour van Orley le buste d'un vieillard, n° 301, attribué à Quentin Metzys. C'est un des meilleurs portraits de l'époque. Je ne comprends pas pourquoi E. Fétis ne l'attribue pas dans son catalogue à van Orley ou du moins à son école, car sa parenté avec le maître ne lui a pas échappé. Il trouve aussi de la ressemblance entre le tableau et le fondateur du triptyque mentionné au n° 40, Philippe Haneton, et croit pouvoir, sur la foi de quelques détails, identifier les deux. Cette ressemblance ne m'a pas convaincu, mais j'attribue sans hésiter le portrait à van Orley. Wauters le dit être de Quentin Metzys, et, bien que je ne puisse lui donner raison, le grand nom qu'il revendique montre qu'il a reconnu la valeur du portrait.

Je voudrais encore attribuer à l'artiste ou à son atelier les grandes peintures d'autel suivantes :

N° 562, attribué au « Maître de Güstrow ». Des histoires de saints



LES CALAMITÉS HUMAINES
PAR BAREND VAN ORLEY
(Musée de Bruxelles.)

en six petits tableaux avec des figures au tiers de la grandeur naturelle. Elles sont, par la composition, par l'exagération du dramatique, la violence des personnages, tout à fait dans le style de van Orley. Qu'on regarde surtout le valet du bourreau qui, dans le *Martyre de sainte Catherine*, frappé de la foudre, tombe droit sur la tête, ou bien l'autre bourreau, dans le même épisode. La violence poussée jusqu'à la caricature est bien d'Orley. De même, le coloris assez cru, où le rouge domine, s'accorde parfaitement avec la couleur du n° 561, où je reconnaissais encore une œuvre de son atelier.

Plus important est un autre tableau qui peut passer pour être de la main même du maître : le n° 563, *Les Calamités humaines*. Fétis donne dans son catalogue le nom de Lambert Lombard. Wauters l'attribue, avec les deux compositions citées plus haut, à un préteudu « Maître de Güstrow » dont les œuvres datées vont, selon lui, de 1518 à 1528. C'est un diptyque offrant deux tableaux hauts et étroits, dont les compositions montrent l'esprit philosophique de van Orley, esprit qui, d'ailleurs, se manifeste souvent dans ses travaux. Et je n'ai pas besoin d'insister beaucoup : cet homme sauvé du naufrage, qui dans sa reconnaissance croise les bras sur sa poitrine et lève les yeux au ciel, l'autre s'accrochant à l'épave, sur le point de disparaître, et, sur l'autre tableau, celui qui est étendu sur le sol, frappé de la peste, ce sont là, à n'en pas douter, des créations de van Orley ; nul autre ne pourrait avoir fait ces figures aux formes presque grotesques. Pour le coloris, ces peintures, dans leur ton argenté, clair et bleuâtre, sont meilleures qu'à l'ordinaire, mais on trouve encore ici, ce qui pour van Orley est absolument caractéristique, les deux nuances de rouge très rapprochées l'une de l'autre : le rouge vif et le rouge rose. Le maître ne possédait guère le sens des couleurs.

Il faut aussi attribuer à van Orley et à son atelier le grand triptyque n° 580, appelé « École flamande » dans le catalogue Fétis et « anonyme » par Wauters. Le tableau central représente une *Descente de croix*; sur les volets intérieurs, *La Trahison de Judas* et *La Résurrection du Christ*. Ce sont précisément ces volets qui caractérisent van Orley. Je n'ai qu'à indiquer Malchus couché sur le sol et les deux soldats au premier plan de la *Résurrection*. On y voit aussi très rapprochées les deux nuances du rouge : ainsi, sur le tableau du milieu Jean a une robe rose et un manteau écarlate. Il se peut que plusieurs artistes aient aussi travaillé à la composition

du centre. Quant aux tableaux à l'extérieur des volets, je ne les ai pas vus. D'après le catalogue lesdits volets, une fois repliés, montrent *La Messe de saint Grégoire* et deux fondatrices agenouillées : deux nonnes de la famille Boeckaers, ainsi que le prouvent trois inscriptions. L'œuvre porte la date de 1522. Wauters observe avec raison que cette peinture se rapproche beaucoup de celles de van Orley et du préteur Maître de Güstrow.

Sous ce nom, comme sous celui du Maître de Sainte-Gudule, Wauters a réuni quelques rares tableaux qu'on pourrait, à mon sens, attribuer ou à van Orley lui-même ou à son atelier. Ces faux noms d'auteurs ne sont pas toujours un enrichissement pour l'histoire de l'art. Les particularités de style que possèdent en commun plusieurs de ces peintures proviennent probablement de ce qu'elles remontent à la même période ou que le même aide y a mis la main. En aucun de ces cas n'existe de point de repère suffisant pour créer un nouveau nom d'auteur. Il est facile de répartir en trois, quatre ou plusieurs « maîtres » la plupart des artistes suivant leurs périodes successives, plus facile encore s'il s'agit d'un artiste aussi inégal que van Orley.

A la sphère d'influence de van Orley appartiennent encore les compositions suivantes :

N° 575, triptyque, placé parmi les « maîtres inconnus ». Panneau central : un *Miracle de saint Antoine de Padoue*. Volets : les donateurs, le mari et la femme, sous la protection de l'archange Raphaël avec Tobie et sainte Marguerite. A l'extérieur des volets, en grisaille : *Saint Antoine de Padoue* et *Saint Bonaventure*. Qu'on compare surtout le profil de Tobie à celui de la jeune femme sur le devant du n° 561. Sainte Marguerite a, elle aussi, le type de van Orley. En outre, le genre d'architecture préféré annonce un artiste qui s'est développé sous l'influence d'Orley.

N° 454, triptyque. Panneau central : *Adoration des Mages*. Volets : *Naissance du Christ* et *Circoncision*. Ce tableau d'autel est attribué arbitrairement à Jan Swart, dont on ne connaît que quelques gravures sur bois¹. On pourrait le placer entre van Orley et le Maître des Demi-figures féminines. Dans le dernier catalogue, il figure encore sous le nom de Swart, mais l'attribution y est, avec raison, signalée comme « douteuse ».

N° 336, *L'Adoration des Bergers*. L'émotion passionnée, impé-

1. Deux seulement avec certitude : Bartsch, VII, 492, n° 1, et Passavant, III, 14, n° 1.

tueuse des bergers, comme celle de Marie, dérivent de van Orley. De même les physionomies font penser à Orley, à qui Wauters donne cette composition.

N° 195, *Légende de saint Eustache*, sous le nom de Jacob Grimmer. Ici encore nous reconnaissons l'influence du style d'Orley, bien qu'il s'agisse d'une œuvre qu'on attribue sans motif aucun à un maître peu connu, dont un tableau de la galerie d'Anvers révèle le talent remarquable et précoce pour le paysage.

La manière de van Orley paraît encore dans la *Cène*, n° 107, qu'on dit de Lambert Lombard; mais, cette *Cène* devant être revendiquée comme l'œuvre probable d'un maître connu, j'en reparlerai plus tard.

L'assertion que l'on rencontre dans la galerie de Bruxelles beaucoup plus d'œuvres de van Orley et de son école qu'on ne l'admet d'ordinaire ne nous étonnera pas outre mesure, si l'on songe que le maître est né dans cette ville et y a travaillé plus longtemps qu'ailleurs.

JAN ET CORNELIS VAN CONINXLO

On a attribué jusqu'à ces derniers temps à Jan van Coninxlo les œuvres qui suivent :

La Légende de sainte Anne, triptyque (n° 109);

La Naissance et la Mort de saint Nicolas (deux tableaux sous le n° 576);

L'Enfant Jésus au milieu des Docteurs;

Les Noces de Cana. Sur le revers : la *Multiplication des pains* (les deux, sous le n° 110).

La Légende de sainte Anne porte le nom du maître et la date de 1546, la *Multiplication* le nom entier.

Entre la *Naissance* et la *Mort de saint Nicolas* se trouve un tableau désigné autrefois sous le titre *Sacre d'un évêque*, aujourd'hui avec plus de justesse sous celui de *Sacre de saint Nicolas*, et dont la parenté avec les deux autres a été reconnue. Pour en juger, qu'on compare le type du saint Nicolas mourant au jeune prêtre agenouillé, la houlette en main, sur le devant du *Sacre*, puis les plis obliques des manches blanches, la forme très curieuse des oreilles et des mains, enfin le ton général de ces trois compositions, si rapprochées l'une de l'autre. Elles forment en réalité un triptyque qui, à mon avis, tient de très près à Jan van Coninxlo.

Suivant l'opinion, appuyée sur des documents, de l'archiviste belge A. Pinchart, Jan van Coninxlo serait né à Bruxelles en 1489. Les susdits tableaux ont tous le même cachet et doivent, par conséquent, dater des années 1540 à 1550 et compter parmi ses dernières productions. Peut-être trouverait-on encore une toile de sa jeunesse à la galerie de Bruxelles. Je pense aux deux volets connus d'un tableau central perdu, volets attribués jusqu'ici à Jan Mostaert, et



LA LÉGENDE DE SAINTE ANNE (PANNEAU CENTRAL), PAR JAN VAN CONINXLO
(Musée de Bruxelles.)

qui représentent des épisodes de la vie de saint Benoît (n° 584)¹. Qu'on veuille bien comparer le singulier paysage gris bleu, aux couronnes d'arbres échevelées, à celui de la *Légende de sainte Anne*. Les têtes ont aussi une grande ressemblance avec celles des œuvres authentiques de Coninxlo. On remarquera surtout — ce qui caractérise le maître, les mains massives et robustes, les oreilles oblong-

1. Quand ils sont repliés, ces volets montrent la *Messe de saint Grégoire* en très mauvais état. Je n'ai pas eu l'occasion de rechercher si le sujet est de la même main que celui des volets intérieurs; il remonte, en tout cas, à une époque bien postérieure. Selon Fétis, il est daté de 1552.

gues fortement adhérentes à la joue, la bouche grasse et pleine. Il est vrai qu'en regard de ces importantes analogies de la forme on

constate une frappante diversité dans la composition : là une composition surchargée en un style légèrement maniére; ici une ordonnance très simple et une grande naïveté d'exposition. Cette différence s'explique cependant par le fait que, tandis que les premiers de ces tableaux s'achevaient sous le règne du maniére vers le milieu du siècle, le dernier remonte bien plus haut et appartient à la jeunesse de l'artiste. On ne peut guère admettre après 1530 un trait tel que celui où l'on voit par la fenêtre s'approcher un personnage qui joue en même temps le premier rôle sur le devant de la scène.

Le triptyque n° 582, légendes de la vie de saint Benoît, est attribué à l'École flamande, aussi selon moi et contrairement à l'opinion



ÉPISODE DE LA VIE DE SAINT BENOIT

PAR JAN VAN CONINXLO

(Musée de Bruxelles.)

de Fétils, dans la manière de *notre* Jan van Coninxloo — il y a d'autres peintres du même nom, — quoique étant l'œuvre de quelque imitateur médiocre.

Il fut attribué pendant un certain temps au maître lui-même.

A Cornelis van Coninxlo appartient le n° 108, petit tableau traité avec finesse et fermeté, la *Parenté de la Vierge*, Anne et Joachim assis sous un riche tabernacle gothique; il est daté de 1526.

On pourrait aussi attribuer à Cornelis la belle petite toile n° 587, rangée parmi les « Inconnus » dans le dernier catalogue. Elle représente Marie avec l'Enfant et deux Saintes Femmes. Derrière le siège de la Vierge, et relié à lui, s'élève un grand trône, d'une architecture gothique extra riche, orné d'un grand nombre de statues dans des niches, exactement semblable au tabernacle de la *Parenté de la Vierge*. C'est le même coup de pinceau ferme et vigoureux, supérieur à Jan, le même coloris frais et bleu tendre, la même parenté de types, les mêmes anges fendant les airs. Enfin, je ferai



ÉPISODE DE LA VIE DE SAINT BENOIT
PAR JAN VAN CONINXLO

(Musée de Bruxelles.)

remarquer un trait presque insignifiant, mais qui a sa valeur pour la comparaison : dans la *Parenté de la Vierge*, Joachim étend un coin de sa manche rouge à gauche sur son siège de marbre. Marie en fait

autant sur la droite avec son manteau rouge. La répétition de pareils traits, d'un goût douteux et peu fait pour encourager l'imitation, n'est pas sans importance pour la démonstration. Ce tableau a déjà été donné à un Coninxlo par un connaisseur de la peinture néerlandaise, et, si j'ai bonne mémoire, c'est à Jan van Coninxlo.

HERRI MET DE BLES

Il y avait dans le catalogue Fétis deux toiles figurant sous le nom de Bles : le *Sermon de saint Jean-Baptiste* dans un vaste paysage (toile récemment acquise), et une *Tentation de saint Antoine*, où l'on croit reconnaître l'influence de Bosch. Ce qui frappe ici, ce sont les grandes femmes nues, aux formes opulentes. Mais de Bles l'on peut s'attendre à tout, dans le bon comme dans le mauvais.

Le dernier catalogue ne lui donne que l'une de ces toiles, la *Prédication de saint Jean-Baptiste*, mais je crois qu'il se trouve ici un certain nombre de grands tableaux très intéressants ayant de l'analogie avec l'*Adoration des Rois* signée *Henricus Blesius* à la Pinacothèque de Munich et qu'il faut très probablement attribuer à l'artiste ou à son atelier.

M. Friedländer dit avec raison : « Herri met de Bles est le titre d'un chapitre difficile et confus¹ ». Bien plus les derniers critiques montrent une tendance à désagréger tout à fait le groupe de Bles et à reléguer son nom dans le vague.

La signature du tableau de Munich est sans doute un peu gênante, d'où le vœu pieux de M. Scheibler que cette inscription soit fausse ; mais je crois que nous sommes en droit, nous basant sur l'*Adoration des Rois* de Munich, et devant la signature, non encore démontrée fausse, de nous en tenir au nom de Bles pour un groupe analogue de tableaux, au moins jusqu'à ce que nous en ayons découvert un meilleur.

La relation de van Mander ne peut guère sur ce point nous servir. Selon lui Bles était surtout paysagiste et disciple de Joachim Patenier, et il aurait peint plusieurs petits tableaux. L'auteur des prétendues œuvres de jeunesse de Herri met de Bles, serait, suivant M. G. Glück², le soi-disant Dirick van Staren, qu'il identifie avec Dirick Vellerts. Mais sa thèse ne m'a pas convaincu.

1. *Repertorium für Kunsthissenschaft*, 1903.

2. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen der allerh. Kaiserhauses*, Wien, 1904.

La galerie ne possède pas moins de quatre grands triptyques que je voudrais réunir en un groupe sous le nom de Bles. Je mentionne d'abord trois tableaux d'autel apparentés qui tous offrent, sur la partie centrale, l'*Adoration des Mages*.



LA VIERGE AVEC L'ENFANT ET DEUX SAINTES, PAR CORNELIS VAN CONINXLO

(Musée de Bruxelles.)

Le triptyque n° 577, indiqué aujourd'hui comme étant d'un « pseudo-Bles », était donné antérieurement à Rogier van der Weyden (!) et à Scorel (!). Il porte sur ses volets *L'Adoration des Bergers* et *La Circoncision*. Point n'est besoin d'insister beaucoup :

la manière caractéristique du maître que pour le moment nous appelons Bles, son penchant pour le fabuleux, se manifestent ici clairement.

La seconde toile, n° 579, indiquée aussi comme du même « pseudo-Bles » est, en partie, certainement l'œuvre du maître lui-même. Elle est d'ailleurs presque identique à la précédente : *Adoration des Mages* au centre, *Adoration des Bergers* et *Présentation au Temple* sur les volets. Elle témoigne de la même recherche du fabuleux. Qu'on remarque surtout le Maure, du plus beau noir, dans ses vêtements d'un blanc éblouissant.

Le troisième triptyque, n° 578, également marqué « auteur inconnu » et que j'attribue seulement à l'atelier de Bles, présente sur le volet gauche *L'Adoration des Bergers*, sur la droite *La Fuite en Égypte*. M. E. Durand-Gréville¹ parle de deux triptyques au Palazzo Bianco de Gênes et à la collection Chiaramonte-Bordonaro de Palerme, *Adoration des Rois* et *Adoration des Bergers*, qui ont une grande analogie avec cette composition. Il est bien possible que ces œuvres sortent de l'atelier de Bles ou de quelque peintre sous sa dépendance. Dans les trois Épiphanies le roi maure est en habits de fête et très noir, comme si l'artiste en avait voulu faire un épouvantail pour les enfants².

Il me reste encore à mentionner un quatrième tableau d'autel, et même le plus intéressant de tous, à savoir le triptyque exposé dernièrement sous le nom de Mabuse, et représentant *Le Christ chez les Pharisiens* au centre, *La Résurrection de Lazare* et *L'Assomption de sainte Madeleine* sur les volets (n° 560). Cette toile imposante, qui remonte certainement à la jeunesse du maître, a été attribuée autrefois à Bles par L. Scheibler, et je me rallie à son opinion. Les formes du visage ont en effet la coupe des figures de Bles. Qu'on compare, par exemple, dans le tableau central le visage étroit et allongé de Madeleine, qui se retrouve peu modifié dans le Christ et le jeune homme à ses côtés, à l'une des femmes du volet droit, n° 577, type qui revient encore dans le triptyque n° 579. Puis, la forme de la main, au très court métacarpe et aux longs doigts, carac-

1. *Miscellanea d'Arte*, 1903, p. 136.

2. Les Épiphanies semblent avoir été pour Bles une spécialité. Ainsi l'on trouve à Brera un grand triptyque désigné sous le nom « École allemande » : au centre *L'Adoration des Rois*, aux volets *La Naissance du Christ*, *Halte pendant la Fuite en Égypte*, qui ne peut être que de Bles. La médiocre *Adoration des Rois*, n° 386, est aussi de son école.

térisce ce maître. On peut aussi comparer la main de Madeleine à celle de la figure placée à l'extrême droite de la *Circoncision* du n° 577. De même, le compliqué, le chiffonné des plis, le fantastique de la scène et le coloris bleu clair s'accordent avec le reste.

Si l'on a considéré Mabuse comme l'auteur de cette composition, c'est à cause du très riche déploiement d'architecture dans le tableau central. Cependant cette grandiose, mais lourde architecture, comme sculptée en bois et d'un style Renaissance très mélangé, n'est point celle de Mabuse. Elle est spéciale au genre flamand. Une architecture analogue apparaît dans le riche autel en bois sculpté de Lombéch, attribué à Pascal Bonemans, et, plus encore, dans le robuste tabernacle de Cornelis de Vriendt à Saint-Léonard de Léan. Contrasta nt avec les autres figures du tableau principal, la personne plus âgée et richement mise qui se tient au bout de la table a toute l'apparence d'un portrait. Sa large face ouverte a quelque ressemblance avec celle de Luther. Tout en écoutant le discours du Christ, elle pose sur sa poitrine la main droite en signe de protestation. Cette ressemblance est peut-être tout accidentelle, mais il serait intéressant d'apprendre si Bles a été en relation quelconque avec la Réforme. Les deux personnages sérieux, assis à table avec le Christ, font penser à des disciples plutôt qu'à des convives d'occasion. C'est ce qui explique pourquoi M. Hymans, dans une note à son *Carel van Mander*¹, se trompe en tenant le sujet pour *Le Christ à Emmaüs*. On peut regarder cette composition comme le chef-d'œuvre de Bles ou, en tout cas, comme une de ses meilleures créations. Elle témoigne à quelle maîtrise il pouvait atteindre quand il voulait. Le donateur à genoux qu'on voit auprès de la Madeleine est un magnifique portrait, et la mitre posée à ses pieds est, dans son genre, un chef-d'œuvre de peinture.

LE PSEUDO-MOSTAERT DE WAAGEN

Il n'a été attribué à ce maître que les deux peintures de volets déjà mentionnées, offrant des épisodes de la vie de saint Benoît. Ils portent aujourd'hui la mention : « Inconnu ».

Mais c'est plutôt à lui, ainsi que d'autres l'ont reconnu, qu'il faut donner les deux grandes toiles exposées actuellement sous le n° 585.

La première représente une nombreuse famille de donateurs

1. I, p. 200.

sous le patronage de saint Georges et de sainte Barbe. L'autre, qui formait à l'origine le revers de la première, est peinte en grisaille et nous montre Marie Mère de Douleurs, entourée de sept médaillons contenant des scènes de sa vie et de ses souffrances. Dans les deux ressort avec évidence l'analogie des types avec le tableau d'Anvers. Dans les deux le maître se montre un imitateur de Gérard David, avec moins de finesse dans le traitement des figures.

Les deux saints sont tirés, à n'en pas douter, des peintures des volets de la *Trinité* de Memling à Bruges. On y voit le fondateur et la fondatrice avec leurs enfants sous la protection de saint Guillaume et de sainte Barbe. Ce sont presque les mêmes figures, et elles dominent de même façon les groupes des donateurs. De là aussi la difficulté d'y voir la main de Jan Mostaert. Le maître que van Mander a tant vanté ne pouvait guère copier Memling. Peut-être ce maître, ainsi que le supposaient tout dernièrement quelques critiques, est-il le même qu'Adrien Isenbrant.

On trouve aussi quelque ressemblance avec la manière du peintre de la *Virgo Deipara* dans la petite *Adoration des Mages*, n° 191. Le dernier catalogue la donne avec vraisemblance à Gérard David.

LE « MAITRE DE FLÉMALLE »

Dans son article bien connu du *Jahrbuch der kön. Preuss. Kunstsammlungen*¹, M. H. von Tschudi attribue au Maître de Flémalle les deux bustes peints sur d'antiques écussons et portant les n°s 531 et 532. Il est arrivé à cette conclusion en analysant leur style, déclarant justement médiocre la qualité des portraits, surtout celui de la femme. Mais ce ne sont pas là les seuls spécimens du Maître de Flémalle à Bruxelles; il faut y ajouter la toile n° 592, *Dieu tenant son Fils mort sur ses genoux*, marquée autrefois « École allemande », attribuée, dans la 2^e édition du catalogue de Wauters, à Colin de Coter. Le tableau représente Dieu le Père sur son trône; sur son genou droit le Christ mourant en une position mi-assise, mi-debout. Au-dessus de l'épaule gauche du Sauveur, plane la colombe du Saint-Esprit. Ce groupe, figurant la Trinité, est entouré de quatre anges, dont les deux supérieurs tiennent les instruments de la Passion, les inférieurs le suaire du Christ. Cette toile est une répétition variée de la *Trinité* de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg². Ici un baldaquin

1. V. *Jahrbuch der kön. Preuss. Kunstsammlungen*, 1898, p. 98.

2. Reconnue, par M. H. von Tschudi, une copie d'après l'original de Lou-

domine le groupe et l'on ne voit point d'anges. Le groupe principal est à peu près le même : Dieu est assis sur le même trône, porte la même couronne sur la tête, sa face est identique ; le Christ, presque assis sur le genou droit du Père, les jambes retombant mollement, offre dans le tableau de Bruxelles le même type ; sa noble tête est penchée de même sur l'épaule gauche et le visage dégage une indicible expression de souffrance. A Saint-Pétersbourg comme à Bruxelles, la colombe plane au-dessus de l'épaule gauche du Sauveur. Dans les deux scènes, celui-ci porte la main gauche à son flanc blessé. A Bruxelles, il y a cependant moins de véhémence. Mais, tandis qu'à Saint-Pétersbourg le bras gauche pend mollement, ici il se lève avec un geste de démonstration en travers du bras gauche de son Père qui, à la différence de la composition de Saint-Pétersbourg, touche le Christ à la hanche droite : variante peu heureuse. Notre tableau présente encore une différence dans le manteau de Dieu le Père, qui à Saint-Pétersbourg est bleu pâle avec des clairs, tandis qu'ici il est rouge. Les vêtements des anges offrent, comme de coutume, des plis très froissés. Le coloris, avec ses tons généralement rouge pâle et gris clair, est faible. Point n'est besoin de dire que les têtes, comme caractère et expression, ne sont pas comparables à celles de Saint-Pétersbourg¹. On a prétendu tout dernièrement avec quelque possibilité que le Maître de Flémalle n'était autre que Jacques Daret de Tournai, le condisciple de Rogier van der Weyden².

Il va sans dire qu'un artiste de la valeur du Maître de Flémalle a dû exercer sur ses contemporains une influence peu ordinaire. Cette influence apparaît clairement dans plusieurs tableaux de la galerie. Ainsi je crois la constater dans quelques-uns des dix panneaux (n°s 552-554) qui proviennent de l'ancienne abbaye d'Afflighem³. Elle est surtout visible dans les deux plus belles de ces peintures : *Jésus portant sa croix* et *La Crucifixion* (toutes deux sous le n° 554). Le type de son Christ, qu'il répète aussi sur d'autres personnages, la forme allongée du visage, le nez noble et arqué, se

vain, mais non comme une œuvre du maître lui-même, ainsi que l'admet M. Wauters.

1. On retrouve une composition presque identique dans la *Trinité* en grisaille, de Francfort. Seulement Dieu est ici debout et le Christ légèrement incliné. Celui-ci touche de la main gauche son flanc blessé, et sa tête retombe en avant. Partout plus de tendresse.

2. V. l'excellent Catalogue de l'*Exposition de Bruges*, par Georges Hulin.

3. Dans l'édition dernière de son catalogue, M. Wauters donne comme nom d'auteur : « Maître de l'abbaye d'Afflighem ».

remarquent dans *Jésus portant sa croix*. Le même type noble se retrouve sur la face de la Mère de Dieu dans la *Crucifixion*. De même les femmes plus jeunes de ce dernier tableau, la figure élancée de Madeleine agenouillée et la jeune personne à gauche, ont une très grande analogie avec les femmes du tableau du maître à Berlin. Je doute que toute cette série provienne de la seule et même main. Deux de ces panneaux, qui se distinguent encore des autres par leur largeur double et leur double sujet, me paraissent exécutés, en partie du moins, par une main moins habile. La série comptait à l'origine douze scènes : les deux disparues avaient pour objet *L'Adoration des Bergers* et *La Présentation au Temple*. Au bord de la nappe, dans la *Circoncision* (n° 552), on lit un coin d'inscription dont le reste est caché par le grand prêtre. Ce fragment porte : TE BRVES...LE. E. Fétis suppose que le commencement se trouvait sur la *Présentation* disparue, ce qui n'est pas impossible. Pour le moment on doit se contenter de savoir que ces panneaux ont été peints à Bruxelles.

TRIPTYQUE DE LA FAMILLE SFORZA

Le triptyque très discuté, n° 515, donné successivement à Memling et à Rogier, représente, au centre, *La Crucifixion* avec François Sforza à genoux, son épouse Marie Visconti et leur fils Gian Galeazzo. Sur le volet droit, *Saint Jean-Baptiste* et, au-dessous, *Sainte Catherine et sainte Barbé*; sur le volet gauche, *L'Adoration de l'Enfant* et *Saint Francisque et saint Bavon*. « On ne peut pas attribuer ce triptyque à Memling; les volets seuls lui tiennent de très près. » Ainsi s'exprimait avec raison M. H. von Tschudi en discutant le livre de M. Wauters sur Memling¹. Cette peinture d'autel rappelle Rogier au moins autant que Memling, et, par suite, il n'est pas impossible que les deux y aient travaillé en commun.

Dans sa monographie de Memling², M. Ludwig Kaemmerer relève bien des choses en faveur de cette hypothèse, mais il penche en définitive pour la négative.

En 1459, Rogier avait occupé un compagnon, « Hayne jone peintre » — peut-être notre Hans? —, et vers le début du xvi^e siècle on considérait une peinture d'autel de la collection de la femme du

1. *Repertorium fur Kunsthissenschaft*, 1894.

2. Dans la collection des *Künstler-Monographien* de Knackfuss. Leipzig, 1899, in-8.

stathouder des Pays-Bas comme l'œuvre commune de Rogier et de « maistre Hans »¹.

La remarque suivante vient encore s'ajouter à ce qui précède :



LE CHRIST EN CROIX, PAR ROGIER VAN DER WEYDEN
PANNEAU CENTRAL DU TRIPTYQUE DE LA FAMILLE SFORZA
(Musée de Bruxelles.)

comme le jeune Gian Galeazzo (né en 1444) apparaît ici à l'âge de quinze ans, le tableau daterait de 1459. Précisément à cette époque, ainsi que Kaemmerer le fait observer (cf. Delaborde, *Ducs de*

1. La galerie de Bruxelles a fait, en 1901, l'acquisition d'une œuvre authentique de Rogier, à la vente Pallavicini-Grimaldi.

Bourgogne, I, p. 49), il y avait à Bruxelles, au service de Rogier, un jeune peintre du nom de Hayne.

Ce qui est de Memling dans notre triptyque n'a pas échappé à M. Kaemmerer. On est donc en droit de penser que la conclusion qui voit ici une œuvre commune n'a rien d'exagéré. Il existe, en effet, en matière de critique d'art des affirmations moins bien fondées. Les singularités de style qui, selon Kaemmerer, parlent en faveur du maître brabantais et contre Memling, comme la façon de traiter le fond de paysage et la végétation, la conformation poreuse de la pierre, qui fait ça et là l'effet d'une éponge pétrifiée, n'ont force de preuve que contre la prétention à voir dans cette œuvre d'art un travail tout personnel de Memling. On n'a pas lieu d'être surpris si, dans une composition commune à Rogier et à Memling, apparaissent les particularités de Rogier. A mon sens, la manière de Memling se montre surtout dans le volet droit. La figure jeune et chaste de sainte Catherine a beaucoup de lui. De même celle de saint Jean-Baptiste, qu'on retrouve toute pareille dans plusieurs toiles du maître. Sainte Barbe tient autant de l'un que de l'autre. Les arbres bas et arrondis du paysage sont identiques à ceux qui se montrent au fond du portrait voisin de Moreel et de sa femme. Les lumières sont aussi disposées de la même manière. Enfin nous retrouvons des rochers analogues dans le *Martyre de saint Sébastien*. Quant aux grisailles à l'extérieur des volets, elles ont du Memling bien défini; il suffit de les comparer, par exemple, aux volets d'autel correspondants de l'église Sainte-Marie à Dantzig. En revanche, au panneau central et même au volet gauche (intérieur), c'est Rogier qui l'emporte. Il n'y a que les couronnes arrondies des arbres qui soient pareilles sur les trois panneaux. Puis l'on constate encore une évidente analogie entre la vue de la ville sur le tableau central et celle qu'offre le *Martyre de saint Sébastien*. En conséquence, on a quelque droit de définir cet ouvrage en disant qu'il est sorti de l'atelier de Rogier, mais a été exécuté très probablement en commun avec son élève Memling¹.

EMIL JACOBSEN .

(La suite prochainement.)

1. Dans la 2^e éd. de son catalogue, M. Wauters attribue ce triptyque, d'un caractère tout à fait flamand, à un peintre italien inconnu, «Buzatta de Milano», élève prétendu de Rogier van der Weyden. Il faut attendre, pour discuter cette attribution, la nouvelle édition du *Catalogue historique et descriptif* que l'auteur nous promet.



MARIE-ANTOINETTE EXAMINANT UN PLAN

Groupe en biscuit de Sèvres du XVIII^e siècle.

(Collection de M. A. Reyre.)

L'ART FRANÇAIS A LA COUR DE MECKLEMOBURG

AU XVIII^e SIÈCLE

J.-B. OUDRY ET LE GRAND-DUC CHRISTIAN-LUDWIG



LA GRUE MORTÉE, PAR OUDRY

(Musée de Schwerin.)

1708, dans le style de Versailles. Christian-Ludwig, qui n'était pas un connaisseur, protégeait de confiance les arts, parce qu'ils étaient protégés à Versailles. Quant aux goûts et aux manières de la société

Parmi les princes allemands qui, au XVIII^e siècle, entretinrent des relations avec les artistes français et envièrent la splendeur de Versailles, le grand-duc Christian-Ludwig de Mecklembourg-Schwerin ne fut pas une des personnalités les moins curieuses¹.

Dès la fin du XVII^e siècle, la cour de Mecklembourg avait subi l'ascendant de la cour de Louis XIV. Le parc de Schwerin, qui subsiste encore, près du grand lac, avait été tracé, en

1. Régent de 1720 à 1747, il gouverna au nom de son frère, Charles-Léopold, que l'empereur Charles VI avait déposé en 1720, et régna effectivement sur le Mecklembourg de 1747 jusqu'à sa mort, en 1756.

chantée par Watteau, ils ne semblent pas précisément l'avoir enthousiasmé. Il affectait au contraire une austérité monacale, un hautain détachement des plaisirs mondains. Le théâtre, la danse, autant d'impiétés. Il avait une passion, une seule : la chasse. Mais il en tempérait sagement la violence par les joies discrètes du collectionneur.

Vers 1730, un incendie ayant détruit sa galerie de peinture, il s'était aussitôt mis en devoir d'en reconstituer une nouvelle. C'est alors, semble-t-il, qu'il connut la réputation grandissante de notre compatriote J.-B. Oudry.

A cette époque, Oudry, ancien élève de Largillièvre, jouissait déjà, à la cour et à la ville, d'une grande faveur. On l'avait fort applaudi aux Expositions de la Jeunesse. Les riches amateurs l'acclamaient de commandes. Louis XV lui avait confié depuis quelques années les fonctions de peintre privilégié de la manufacture de tapisseries de Beauvais et il venait d'ajouter encore à cette charge celle de peintre historiographe des chasses royales dans l'état-major cynégétique de Versailles.

Comment s'engagèrent les premières relations entre l'artiste et le grand-duc ? Nous ne le savons pas au juste. Le plus ancien document écrit qu'aït retrouvé dans les archives de Schwerin M. Paul Seidel¹, conservateur des collections privées de l'Empereur d'Allemagne, est un *Mémoire et description des tableaux faits par Oudry, peintre ordinaire du Roi, composant la meilleure partie de son cabinet tous originaux*. Ce mémoire, étant donnée la date de quelques-uns des tableaux dont il porte mention, a dû être écrit vers 1732.

Les relations durèrent jusqu'en 1739, puis elles reprirent, intimes et étroites; en 1750, pour se terminer en 1755, à la mort d'Oudry. L'artiste avait fini par devenir l'homme d'affaires du prince à Paris. On le chargeait non seulement d'exécuter des dessins et des tableaux, mais encore d'acheter pour la cour de Schwerin toute sorte d'œuvres d'art, sans compter des drogues, des objets de toilette et des ustensiles de cuisine. Le choix des sujets était laissé à sa discréction. La principale difficulté était de concilier les susceptibilités du prince avec les exigences du bon goût : Christian-Ludwig s'effarou-

1. M. P. Seidel a réuni et publié ces documents dans le *Repertorium für Kunsthissenschaft* (1890, XIII, p. 91 et suiv.). M. T. de Wyzewa, qui en a rendu compte dans un très substantiel article de la *Chronique des Arts* (1890, p. 125 et suiv.), nous permettra de lui adresser ici nos remerciements pour la bienveillance avec laquelle il a facilité nos recherches.

chait des nudités. Les mœurs élégantes et galantes, telles qu'elles revivaient dans les toiles de Watteau et de Lancret, les chairs voluptueuses des compositions de Boucher auraient offensé sa pruderie sévère. Il n'en fallait pas davantage pour jeter notre bon Oudry dans de cruels embarras. Le duc demandait des moulages d'antiques quelconques, pourvu qu'elles fussent drapées. Et l'autre, désappointé, lui répondait que les statues drapées se faisaient de plus en plus rares à Paris, depuis que le roi Louis XV avait manifesté ses préférences pour « les belles nudités ». Quoi qu'il en soit, très flatté de l'estime dont l'entouraient Christian-Ludwig et son fils, l'artiste s'acquittait en conscience de sa mission. Dans l'espace d'une vingtaine d'années, il lui vendit quarante-deux peintures authentiques¹ provenant de son atelier, et environ autant de dessins aux trois crayons ou à l'encre de Chine. Des dessins, il n'en reste plus qu'une dizaine, actuellement conservés au Cabinet des estampes du grand-duc. Quant aux tableaux, ils ont été, après quelques vicissitudes², sous le premier Empire, réunis à nouveau dans la coquette galerie de Schwerin, où ils se trouvent encore et où nous avons pu les étudier à loisir, grâce à l'obligeance de M. le Dr Steinmann et de ses collaborateurs, MM. Malchin et Plüschorow, qui nous ont réservé un accueil des plus aimables, dont nous tenons à leur exprimer ici toute notre reconnaissance.

Ces quarante-deux peintures constituent sans contredit, avec la célèbre tenture des *Chasses de Louis XV* en onze pièces, la plus complète et la plus suggestive collection des œuvres d'Oudry. On y peut suivre, dans sa variété, l'évolution de son talent, y saisir les tendances de son réalisme, y apprécier son sentiment de la nature et son entente du coloris. Toutes ces toiles, sans doute, ne sont pas des chefs-d'œuvre; il y en a qui ne dépassent guère la médiocrité. Mais presque toutes sont précieuses à consulter et à étudier pour quiconque cherche moins à admirer qu'à comprendre. Dans la remarquable étude qu'il a consacrée au musée de Schwerin, M. W. Bode ne s'est peut-être pas suffisamment placé à ce point de vue synthétique. Il fait ainsi bon marché de certaines œuvres d'Oudry qui, replacées dans leur milieu et comparées entre elles, ne manquent ni de valeur artistique, ni d'intérêt historique. Elles ont

1. Le catalogue du musée en mentionne quarante-quatre au nom d'Oudry, mais pour deux d'entre elles (nos 790 et 792) les attributions sont très hypothétiques.

2. Cf. W. Bode, dans les *Graphischen Künste*, 1888, et Amédée Pigeon, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, t. I, p. 251.

l'avantage d'être presque toutes signées et datées. Elles peuvent se répartir en quatre genres principaux :

Une peinture d'histoire et un portrait.

Onze natures mortes (gibier, fleurs, légumes).

Vingt-sept animaux (sujets de chasse, chiens, fauves, etc.).

Deux paysages.

I. Le tableau d'histoire est de 1713 et représente la *Délivrance de saint Pierre*, sujet courant qu'avaient déjà traité, sans parler de Raphaël, plusieurs maîtres, entre autres Terbrugghen, J.-G. Cuyp, Rubens, Rembrandt, Largillièvre. L'œuvre d'Oudry est de qualité inférieure. On y sent la main du débutant. Mais c'est un document précieux en ce qu'il évoque et résume toute une phase et tout un aspect de son talent en formation. A ne regarder que ses tableaux du Louvre, on se fait généralement d'Oudry une idée très incomplète, sinon très inexacte : on le méconnaît à moitié, si l'on ne voit en lui que le peintre de chiens et de chasses. D'un autre côté, on se méprend sur le fond même de son talent, lorsqu'on se le représente comme un génie précoce, doué d'une forte personnalité et consacré en quelque sorte par une décisive vocation de jeunesse qui expliquerait l'inspiration dominante de son œuvre. A vrai dire, Oudry tâtonna et chercha sa voie, sous la direction de Largillièvre, jusque vers 1720. Il avait près de trente-cinq ans lorsqu'il peignit ses premiers animaux. Vers 1713, encore aux prises avec la difficulté de pourvoir aux besoins de son ménage, il entrevoyait à peine son idéal artistique. Largillièvre, qui avait pour lui l'affection d'un père, lui enseignait l'art de peindre le portrait et les natures mortes et le mettait à l'école réaliste des Flandres. Mais Oudry cherchait surtout à réaliser un peu d'argent. Les tableaux d'église étaient à la mode. Il s'y essaya et il produisit alors cette *Délivrance de saint Pierre*, composition hybride où les gestes déclamatoires, la raideur des attitudes et des draperies, la sécheresse des figures, sentent la convention et rappellent de loin la manière des Coypel et des de Troy, tandis que l'effet de lumière et de clair-obscur semble une vague réminiscence de Rembrandt.

L'unique portrait de la main d'Oudry qui figure au musée de Schwerin est celui du prince héritier Frédéric de Mecklembourg. Christian-Ludwig avait envoyé à Angers son fils, un jeune homme d'une vingtaine d'années, pour y suivre les cours de l'Académie pendant l'année scolaire 1737-38. Le prince s'arrêta, en y allant, à

Paris. A son retour, il y prolongea même son séjour pendant toute une année. Il était allé rendre visite à Oudry et celui-ci lui avait offert gracieusement de lui faire son portrait, dans les premiers mois de 1739. Le jeune homme est représenté de trois quarts, en buste, couvert d'une armure, avec une perruque à la française,



PORTRAIT DU PRINCE FRÉDÉRIC DE MECKLEMBOURG, PAR OUDRY
(Musée de Schwerin.)

poudrée de riz et retenue derrière par un petit ruban. Les traits sont un peu féminins, le teint pâle; mais la physionomie est ouverte, d'une dignité accueillante, et les tons en sont fins et justes. Aussi, dans une lettre du 28 mai 1739, Frédéric pouvait-il écrire à son père, en faisant allusion à ce portrait : « Il est, à ce que tout le monde dit, très bien réussi ¹. »

1. Ce portrait suggère un rapprochement avec celui de Frédéric le Grand

Oudry n'excellait pas dans ce genre. A ses débuts, il avait bien eu l'ambition de prendre la succession artistique du maître Largillièvre. Il avait peint, entre autres portraits, celui du comte d'Argenson, lieutenant de police, ceux de ses fils, celui du tsar Pierre le Grand (1717). Mais les résultats durent être assez médiocres, car, vers 1720, Largillièvre lui conseilla nettement d'abandonner un genre où il désespérait de le voir réussir. Ce fut alors qu'Oudry se consacra presque exclusivement aux tableaux de chiens et de chasses. Mais il montra plus tard qu'il se souvenait des leçons du portraitiste Largillièvre, quand il fit ces belles compositions des *Chasses de Louis XV* (1734-1746), où il a disposé avec tant d'art des centaines de personnages « presque tous ressemblants ». Le *Portrait du prince Frédéric* est précisément de cette époque et peut nous donner la mesure de son talent.

II. Parmi les natures mortes proprement dites, les premières en date sont deux *Tables dans un atelier d'artiste*, garnies de pinceaux, de vieux bouquins, d'accessoires de musique. L'une est de 1713; l'autre semble bien de la même époque. On y remarque déjà une certaine justesse de tons, de la sobriété, une entente de l'arrangement et de la mise en valeur des objets. Les mêmes qualités de coloris et de composition se retrouvent dans les *Provisions de cuisine*, de 1716, où l'artiste étudie les colorations d'un quartier de bœuf saignant et la chair bleutée d'un chapon plumé. Le *Gibier mort* (n° 770, de 1721) — une grue et un chevreuil attachés par les pattes à une branche d'arbre — est un morceau d'allures plus décoratives, qui pèche plutôt par excès de recherche dans la composition. Oudry, en général, a une tendance à concevoir le décor selon le goût français de son temps, mais rien ne nous autorise, croyons-nous, à en faire, à l'exemple de M. Seidel, un irréductible passionné du « rococo ». Si Chardin, après 1730, a exercé sur lui quelque influence, ce fut sans doute en lui apprenant à être simple, à éviter le théâtral et la déclamation. Jusque-là Oudry disposait volontiers ses natures mortes dans un cadre pompeux d'accessoires architectoniques, de perrons, de pilastres, de balustres en marbre. Un autre *Gibier mort* du musée de Schwerin (n° 771, de 1723) est un beau spécimen du genre : deux perdrix grises, un sac de cuir, une gourde exécuté, la même année, par Antoine Pesne à Rheinsberg : même costume et même pose. V. la reproduction qu'en a donnée M. P. Seidel dans le catalogue descriptif de la collection de Frédéric le Grand à l'Exposition de Paris en 1900.

de chasse, et c'est tout; mais une des perdrix est accrochée à un majestueux vase de porphyre et le fond laisse voir, comme un rideau d'opéra, un coin de ciel bleu avec quelques feuillages estompés par la brume. Plus tard, à la manière de Desportes et des Flamands, il groupera son gibier au pied d'un arbre, devant un fond de paysage finement étudié. Tels sont, par exemple, deux tableaux datés de 1750 et 1752 et représentant l'un un lièvre et un courlis, l'autre un chevreuil, deux canards et une perdrix rouge gardés par des chiens.

Enfin, la série des natures mortes se couronne d'une splendide



L'ATTAQUE DU LOUP, PAR OUDRY

(Musée de Schwerin.)

pièce, la *Grue morte*, de 1745, un véritable chef-d'œuvre de coloris, éblouissant de fraîcheur, de relief et de lumière, où s'épanouit toute la savante gamme des gris, depuis le noir jusqu'au blanc. Le soyeux du plumage, ses reflets et son brillant d'acier bleuté, un peu froids, sont réchauffés par les tons roux du fond et du terrain. L'écarlate de la tête jette une note vive et gaie sur l'ensemble. C'est là vraiment l'œuvre d'un virtuose, et l'on comprend que les contemporains, qui s'extasiaient devant les toiles d'Oudry, l'appellassent « un magicien en peinture ».

Quant aux fleurs, Oudry ne semble pas s'être imposé beaucoup de peine pour renouveler l'art de J.-B. Monnoyer, dont la manière parfois dure, un peu sombre et étriquée, se reconnaît dans une

Guirlande de fleurs et de fruits, qui est précisément le tableau d'agrément de notre artiste à l'Académie en 1717.

III. Oudry animalier est assez connu. A entendre son nom, chacun revoit ces portraits de chiens royaux dont il a légué les physionomies à l'histoire. A Schwerin, c'est une ménagerie complète : vingt-sept toiles de toutes dimensions, représentant toute espèce d'animaux.

Parmi ces compositions, il en est de simplement décoratives, comme le *Chien en arrêt sur un faisand*, le *Chien en arrêt sur deux perdrix rouges*, et surtout le *Renard et les raisins*, de 1725, qui a fort belle allure. L'air du renard, avisé et quêteur, est rendu avec esprit. L'ensemble est élégant, mais les huit vers de La Fontaine ne demandaient vraiment pas à être commentés dans un décor aussi pompeux de vases, de dauphins et d'amours.

Nous avons relevé onze portraits d'animaux et d'oiseaux rares, presque tous de grandeur naturelle. En voici l'énumération avec la date : *Outarde et pintade* (1739), *Antilope*, *Bouc indien* (1739), *Tigre royal* (1740), *Lynx* (1741), *deux Panthères* (1741), *Poivrier et échassier* (1745), *Casoar* (1745), *Rhinocéros* (1750), *Lion* (1752). On sait dans quelles conditions ces portraits d'animaux ont été exécutés et comment ils sont venus échouer à Schwerin : M. de Peyronie, premier chirurgien du Roi, avait entrepris d'écrire une *Histoire Naturelle* et il avait demandé à Oudry de peindre d'après nature les principaux pensionnaires de la ménagerie de Versailles, afin de les faire reproduire en gravures dans son livre. Sauf les deux derniers, ces tableaux étaient donc destinés à M. de Peyronie. Oudry n'avait pas encore livré son travail; quand le savant vint à mourir. La collection lui restait sur les bras. Comment s'en débarrasser? L'intérêt artistique de ces peintures zoologiques n'était réellement pas en proportion de leurs dimensions encombrantes. Heureusement, sur ces entrefaites, le grand-duc de Schwerin écrivit à Oudry pour lui demander des tableaux (1750). L'artiste offrit son stock d'animaux, et, se souvenant à propos qu'il était commerçant, il s'employa de son mieux à faire l'article : « J'en demande moitié moins que je n'en demanderais », insinuait-il à son auguste client, « si son A. S. me les avait commandés... En détacher un nombre, ce serait rendre la collection imparfaite et me mettre dans la nécessité de hausser le prix de ceux qui seraient choisis. » Ces arguments de commis voyageur furent décisifs et le grand-duc devint propriétaire d'une

magnifique galerie d'animaux rares et de bêtes fauves en couleurs.

Cette suite de tableaux, fruit de la collaboration d'un artiste et d'un naturaliste, a conservé pour nous un intérêt documentaire¹. Elle montre avec quelle précision scrupuleuse Oudry étudia les sujets, comment il réussit à représenter chacun d'eux, notamment les fauves, dans son exacte individualité.

Jusque-là les artistes, même les Flamands, même Rubens, même Desportes, avaient rendu gauchement la physionomie des bêtes féroces. Oudry, le premier, s'astreignit, sous la direction de M. de



L'AQUEDUC D'ARCUEIL, PAR OUDRY

(Musée de Schwerin.)

Peyronie, à saisir dans leur vérité plastique et psychologique les traits de ces animaux. Il respecta les regards félin des panthères, des tigres et des lynx, le grand œil morne du lion. Il nota la variété nuancée des poils fauves, le port majestueux du « roi du désert », la souplesse de la bête qui se dissimule pour surprendre sa proie, l'allure élégante et fière de l'antilope. Parmi les animaux rares, vraiment peints sur le vif, le *Bouc indien*, qui rumine, accroupi, le regard inquiet, la tête encadrée de ses belles cornes recroquevile-

1. Deux toiles du même genre, attribuées avec vraisemblance à Oudry et provenant sans doute de la même commande, se trouvent encore dans le cabinet du directeur du Muséum, à Paris.

lées aux tons bleus, est un type des plus pittoresques. Le *Rhinocéros*, que ses dimensions énormes ne permettent pas d'exposer dans les salles du musée, est le portrait, d'après nature, d'une des curiosités de la foire Saint-Germain de 1749. On lisait sur l'affiche de l'imprésario : « Cet animal a été vu dans toutes les cours d'Allemagne où il a fait l'admiration de tous les souverains des cours étrangères. » A Paris, lorsqu'il parut, il eut un si gros succès que Voltaire et La Chaussée, qui faisaient justement représenter à la Comédie-Française l'un *Sémiramis* et l'autre *L'École de la Jeunesse*, eurent à souffrir de sa concurrence. Oudry, de son côté, fit bonne recette, car il céda son tableau au duc de Schwerin pour 800 livres.

Un troisième groupe de huit tableaux d'animaux comprend non plus des portraits, mais des scènes mouvementées, dramatiques. La plupart sont d'un bel effet décoratif. Quelques-unes sont un peu tapageuses. Citons, par exemple, le *Faucon fondant sur des canards*, au milieu des roseaux (1740) et le *Barbet qui se jette sur un butor et un héron affolés au bord d'un ruisseau* (1748). Oudry excelle à exprimer avec force les convulsions de la douleur physique, soit le mouvement de révolte vaincu du *Loup pris au piège* (1732), soit la colère hideuse de l'*Hyène attaquée par des chiens* (1739), ou l'*Étranglement d'un marcassin par un dogue* (1739). Cette scène de guet-apens farouche, dans le calme de la forêt, à la nuit tombante, a quelque chose de lugubre. Par la vigueur de l'expression et la richesse du coloris, le *Sanglier aux abois* et l'*Attaque du loup* (1734) sont aussi des compositions pleines de vie et d'entrain. L'une et l'autre furent commandées en 1733 par Christian-Ludwig. Elles figurent sur une « Liste des tableaux que Son Altesse Sérenissime demande que M. Oudry doit faire d'après nature » (sic), dont M. Seidel a retrouvé une copie. Le grand-duc ne donnait à l'artiste que les indications suivantes : « Une chasse de loup qui se bat contre plusieurs chiens » et « une chasse de sangliers où il y a un gros sanglier qui se bat contre plusieurs chiens ». Mais il n'est pas indifférent de remarquer qu'il attache une certaine importance à ce qu'ils soient peints *d'après nature*.

La même liste porte encore mention de deux beaux tableaux datés de 1734 et catalogués au musée sous les numéros 778 et 779. L'un, aux termes mêmes de la commande, devait figurer *Un chevreuil avec une chevrette et deux petits, dont un suce la mère*, l'autre *Un cerf en rut avec plusieurs biches*. La note ajoutait : « Et si l'on y pouvait représenter sur la même pièce deux cerfs se

battant comme ils font ordinairement à ce temps-là, ce serait encore plus agréable. »

Oudry se conforma scrupuleusement à ces indications. Deux lettres de lui¹ nous apprennent qu'il a eu soin de peindre le tout *d'après nature*: les cerfs et les biches « à la Ménagerie de Versailles », le paysage « dans la forêt de Saint-Germain ». Voilà pour satisfaire à la première condition. Quant à l'idée qui lui est suggérée d'une *Bataille de cerfs en rut*, elle cadrerait si parfaitement avec ses ten-



CHEVREUIL ET SES PETITS, PAR OUDRY

(Musée de Schwerin.)

dances au dramatique et son goût du contraste qu'il s'en inspira jusqu'à l'exagération. Et bientôt, tout heureux de lui, il annonçait au grand-duc « Deux cerfs en rut qui se battent d'un côté et trois biches de l'autre qui sont tranquilles, ce qui fait une opposition très agréable, dans un fond de paysage ».

Il a groupé ses animaux à la lisière d'une forêt. À droite, une échappée sur la campagne à peine indiquée en tons gris bleus et quelques nuages en suspens dans l'azur du ciel. À gauche, la profondeur du bois, légèrement éclairée de touches lumineuses dans la buée matinale d'automne. Au premier plan, deux dix-cors, tête contre tête, arc-boutés sur leurs jarrets. Un peu plus loin, debout,

1. Lettres des 31 juillet et 9 novembre 1734, publiées par M. Seidel, *loc. cit.*

immobiles, mais plus inquiètes que « tranquilles », l'œil vif, l'oreille aux aguets, la tête au vent, les trois biches, dont la fine silhouette se profile au-dessus de l'horizon, sont les témoins du combat. L'attention est attirée sur les deux lutteurs par un rayon de lumière qui éclaire à propos le corps et la tête de l'un d'eux. La difficulté était grande pour le peintre de faire ressortir les tons roux des cerfs sur un fond de même nuance. Mais il a tiré un heureux parti de la rosée bleutée qui perle sur les feuillages, pour obtenir son effet de relief et d'harmonie de couleurs.

Il vient naturellement à l'esprit de comparer le *Combat de cerfs* d'Oudry, avec le célèbre tableau de Courbet, au Louvre. Pour les animaux, l'un et l'autre se valent. Quant aux paysages, on sent où le romantisme a passé. Les nuances papillotantes du sous-bois de Courbet, vibrant sous l'atmosphère ensoleillée, ont vraiment quelque chose de plus enchanteur que l'épaisse et un peu terne futaie d'Oudry.

L'autre composition, qui représente *Un chevreuil avec une chevrette et deux petits, dont un suce la mère*, fait pendant à la précédente. Mais avec elle, nous touchons à la catégorie des sujets de genre familiers et sentimentaux, dans laquelle nous rangeons aussi le *Cerf blessé* (1751) et le *Renard dans son trou* (1754). Le paysage du *Chevreuil avec une chevrette* est plus varié, plus vaste, plus pittoresque que celui du *Combat de cerfs*. C'est un effet de soleil couchant à Saint-Germain. A droite, se prolonge la forêt ombreuse ; à gauche, les berges d'une rivière qui s'écoule en cascades parmi les feuillages. Au premier plan, la chevrette, son petit et un jeune brocart. Oudry a peint en connaisseur l'individualité des chevreuils, il a pénétré à fond leur caractère et leurs mœurs. Autant le cerf est majestueux et digne, autant le chevreuil est d'humeur familiale, naïve et pour ainsi dire espiègle. Il a la sveltesse et l'agilité, il est capricieux, il « broutaille » inconsidérément de droite et de gauche. Mais c'est surtout la mère qui occupe ici l'attention. Sa tête aux aguets, ses yeux fixes, disent assez combien elle tremble pour son petit. Ce tableau, ainsi que le précédent, apparaissent bien comme des nouveautés dans l'art français du XVIII^e siècle. N'était-ce pas, en effet, une idée neuve, en 1734, que de songer à suivre des animaux sauvages dans la solitude de leurs retraites, à en épier les habitudes et les instincts, à en traduire avec une émotion naïve les alarmes et les amours ?

Dans la même catégorie d'idées, le *Cerf mourant* est d'un carac-

tère plus sentimental, réellement pathétique. Oudry, comme La Fontaine, son poète favori, dont il avait illustré les *Fables*, sait s'attendrir sur le compte de la pauvre bête, affaissée au coin morne d'un bois, haletante et plaintive. Elle relève péniblement la tête et entr'ouvre la bouche pour exhaler ses râles, tandis qu'une grosse larme roule de son œil fiévreux. Tout accessoire inutile a disparu. Le clair-obscur qui enveloppe l'animal, et d'où se dégage cette tête si expressive en sa souffrance, contribue encore à augmenter l'impression de langueur et de tristesse. Malheureusement, ce beau tableau, peint sur bois, est en fort mauvais état.

Parmi les sujets de genre où l'on apprécie surtout la saveur d'une familiarité spirituelle et naïve, le *Renard couché dans son trou* est certainement un des plus piquants qu'ait produits Oudry. Il a surpris l'animal pour ainsi dire dans l'intimité de son ménage, dans son fruste « chez lui ». Ce museau pointu, ces yeux pétillants de finesse et de ruse, qu'éclaire un rayon de soleil, ont été pris sur le vif¹.

IV. Enfin, la collection du grand-duc de Schwerin nous permet d'apprécier Oudry paysagiste, non plus dans des compositions décoratives, ni dans des tableaux où les natures mortes et les animaux tiennent la première place, mais dans de vrais paysages que l'artiste a choisis, qu'il a peints pour eux-mêmes et pour eux seuls. Oudry n'est pas arrivé tout d'un coup à cette originale et forte conception de naturalisme. Il s'y est élevé peu à peu, par étapes successives et comme à tâtons. Ce fut, semble-t-il, vers 1727 qu'il subit à cet égard l'influence décisive de l'art de Nicolas Berchem. C'est sur les tableaux de Berchem, si nous avons bien interprété sa pensée, qu'il apprit à « lire le naturel » et qu'il prit des « leçons de pratique ». Déjà, les quatre tableaux de la commande de 1734, ainsi que nous l'avons vu, faisaient la part grande au paysage. Mais ils ne rappellent encore que de loin l'art de Ruisdael et de Hobbema. Et puis, dans ces compositions, ce sont les animaux du premier plan qui l'intéressent tout d'abord, et, plus ces animaux prennent d'importance, plus il est vraisemblable de supposer qu'il leur a sacrifié ou, pour mieux dire, adapté le paysage. En ce qui concerne, du moins, la collection destinée à M. de Peyronie, la chose n'est pas douteuse. Les sites en sont de pure convention. « Tous ces tableaux, écrit-il en 1750 au grand-duc de Schwerin, ont des fonds de paysage

1. Reproduit à l'eau-forte dans un article de M. W. Bode (*Graphischen Künste*, 1891, XIV, p. 61 et suiv.)

suivant les oppositions nécessaires pour faire valoir les animaux. »

Au contraire, deux grands paysages d'Oudry au musée de Schwerin, le *Troupeau dans la forêt de Saint-Germain* (n° 793, de 1742) et le *Réfléchissement de l'aqueduc d'Arcueil dans l'eau*¹ (n° 794, de 1745) marquent le plein épanouissement et comme le triomphe de la conception naturaliste. En un des coins broussailleux de Saint-Germain et d'Arcueil, au milieu des troncs d'arbres tordus et décharnés ou près de la Bièvre dormante, l'artiste a ressenti vivement la beauté poétique de la solitude et il a fait effort pour reproduire dans son exacte rusticité le spectacle pittoresque qui l'avait ému. Ces deux paysages constituent des documents uniques pour l'histoire de l'art français dans la première moitié du XVIII^e siècle. Ils expriment avec force la tradition hollandaise continuée par un tempérament français, ils sont comme la contre-partie de la conception de paysage si peu sincère que devait bientôt faire triompher Boucher. Et ils devancent d'un siècle l'école rénovatrice de Barbizon !

C'est sur cette favorable impression que nous voudrions laisser le lecteur, pour clore cette étude sur les œuvres d'Oudry conservées à Schwerin. Oudry ne fut certes pas un artiste de grand génie. Son caractère même, hésitant, sceptique, incapable d'enthousiasme, lui faisait défaut à chaque instant. Il resta éclectique et tâtonna jusqu'à la mort. L'intérêt de la collection du musée de Schwerin est de rendre très sensibles les transformations successives et les divers aspects de son talent. Ce n'est pas le grand Oudry des *Chasses de Louis XV*, ni l'Oudry spirituel des *Fables* de La Fontaine qu'elle nous montre, mais un Oudry moyen, l'Oudry de tous les jours, avec ses moments de verve et ses faiblesses. Elle nous permet d'apprécier la probité et la sincérité de ce disciple un peu timide de l'école réaliste et son entente savante du coloris. Elle nous révèle enfin, à côté de l'animalier fameux, un paysagiste qui s'efforça d'être un observateur consciencieux, un fidèle interprète de la nature. C'est pourquoi nous avons pensé ajouter quelque chose à l'histoire de l'art français du XVIII^e siècle en analysant de près cette notable collection, qu'on a peut-être un peu trop méconnue jusqu'ici.

JEAN LOCQUIN

1. Nous avons essayé de retrouver sur nature, à Arcueil, le site peint par Oudry, mais les constructions nouvelles et la canalisation de la Bièvre l'ont rendu méconnaissable. Oudry l'a répété exactement dans un dessus de porte du château de Versailles représentant *Le Cerf se mirant dans l'eau* (1747), où il donne une si juste sensation de calme et de mélancolie.

LA MISE AU SÉPULCRE DE SOLESMES

ET LES SIGNATURES

DE VASORDY ET FABERTI



LA VIERGE ET SAINT JEAN
DÉTAIL DE LA « MISE AU SÉPULCRE »
(Église de l'abbaye de Solesmes.)

Un procès qui s'est dénoué dernièrement pour le plus grand profit de l'art, mais qui dénote un état d'esprit terriblement inquiétant, vient d'attirer de nouveau l'attention des archéologues sur un des monuments les plus intéressants de nos richesses nationales. Le liquidateur de l'abbaye de Solesmes avait émis la prétention d'enlever de la chapelle des Bénédictins expulsés la célèbre *Mise au Sépulcre du Christ*, attribuée jusqu'ici à Michel Colombe, et de la mettre en vente.

Heureusement, les tribunaux se sont opposés à cet acte de vandalisme.

J'ai donc voulu revoir un monument qui devenait ainsi d'une actualité si poignante et, si je ne pouvais pousser jusqu'à Solesmes, où les scellés les plus sévères interdisent tout indiscret examen, monter du moins jusqu'au musée du Trocadéro, où le moulage excellent du *Sépulcre* permet de l'admirer presque comme dans le sanctuaire pour lequel il fut exécuté.

Longuement ce groupe fut étudié par les maîtres les plus experts; minutieusement il fut décrit par les autorités les plus compétentes; les jugements les plus certains, les plus irréfutables ont été portés; la critique la plus sévère a prononcé. Je tenais donc, avant d'accomplir ce pèlerinage d'art, à me pénétrer de la saine doctrine, et à ne m'arrêter devant ces admirables statues qu'après avoir relu les décisions les plus indiscutables.

Et j'ai repris alors le dernier ouvrage où tant de pages lui sont consacrées, celui qui résume tous les précédents : le *Michel Colombe* de M. Vitry¹, où tous les détails, minutieusement passés au crible de la science la plus autorisée, ne laissent rien à l'imprévu, rien à découvrir; car, ainsi que le dit l'auteur, nous trouverons là « à peu près le dernier état de la question, et après toutes les recherches qui ont été faites, soit aux Archives Nationales, soit chez les notaires de Sablé, il est peu probable que des lumières nouvelles viennent d'ici longtemps éclairer l'histoire de ce monument... C'est donc en lui-même », ajoute M. Vitry, « qu'il convient de l'étudier, en le rapprochant des œuvres de sculpture similaires que nous pouvons connaître. » (p. 274).

Relisons les pages de M. Vitry :

« Le groupe de l'*Ensevelissement du Christ* de l'église de l'abbaye bénédictine de Solesmes nous est parvenu dans un état de conservation remarquable. Il est très connu, très célèbre même, et on l'a bien des fois décrit et commenté. Il ne laisse cependant pas de régner à son sujet de nombreuses obscurités et beaucoup de commentaires dont il a été l'objet sont assez hasardés ou reposent sur des bases bien fragiles... »

« La date de l'ensemble nous est donnée par une inscription placée dans un des pilastres de l'encadrement :

M CCCC III^{xx} XVI KAROLO VIII^o REGNANTE

« ...Ne pouvant résoudre actuellement la question d'attribution, nous nous contenterons de désigner l'auteur des sculptures sous le nom de *maître de Solesmes*. Peu nous importe, du reste, à vrai dire, de pouvoir remplacer par un nom propre cette désignation vague : car ce que nous cherchons ici, c'est la signification et la place de l'œuvre dans l'art français...

« Le R. P. de la Tremblaye nous paraît s'écartez de la vérité, lorsqu'il insinue que, tout en étant restée plus française, cette sculpture, comme la décoration qui l'environne, s'est pénétrée d'éléments italiens (p. 276-277).

1. *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*. Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1901, in-4°.

« Il est tout à fait inutile... de chercher ici un résultat de l'influence de l'art italien... (p. 282).

« Le soin scrupuleux avec lequel sont rendus tous ces rameaux, tous ces orfrois, toutes ces broderies, surtout dans le saint Pierre, qui est d'une ciselure admirable, le développement aussi des orfèvreries des colliers et la minutie de l'exécution... affirment la nationalité française de l'auteur. » (p. 286).

Voilà donc pour l'ensemble. Et c'est là uniquement, d'après l'éminent historien d'art, qu'il nous faut chercher la main de



LA MISE AU SÉPULCRE, FIN DU XV^e SIÈCLE (ENSEMBLE DU MONUMENT)

(Église de l'abbaye de Solesmes.)

l'artiste qui a créé ces admirables statues. Car, si parmi les érudits qui ont précédé M. Vitry, quelques-uns ont cru pouvoir demander aux inscriptions des vêtements quelques renseignements, M. Vitry, qui les a soigneusement examinées, combat victorieusement tous leurs arguments :

« On a trouvé beaucoup mieux [que des raisonnements et des rapprochements] : on a découvert une signature. Le P. de la Tremblaye l'a enregistrée, avec quelque réserve, il est vrai. M. l'abbé Bossebœuf l'a commentée passionnément, avec une rare fertilité d'imagination ; il a même prétendu expliquer tous les signes et représentations qui entourent l'inscription en question (Abbé Bossebœuf, *Une statue de saint Pierre à Solesmes* [*L'Art*, t. LIII, 1892]). Celle-ci se trouve dans les orfrois du manteau de la statue de saint Pierre, où de riches broderies figurent une

série de niches gothiques, abritant de petits personnages très finement ciselés. L'un d'eux, un homme à longue barbe, avec un capuchon, tient une banderole avec cette inscription : G H S (?) RASIONE M C T, — ces dernières lettres devant, à n'en pas douter, selon M. l'abbé Bossebœuf, s'interpréter : *Michaelis Colombæ Tvronensis*.

« Le fait même d'une signature de sculpteur français à cette date nous étonne d'abord un peu, car nous en connaissons infiniment peu d'exemples... (p. 295).

« Plus récemment, le même auteur a proposé de lire là le nom de *Giffar*. Ce nom serait celui d'un imagier qui aurait travaillé sous la direction ou sur les modèles (*rasione*?) de Michel Colombe. » (p. 297).

Mais cette solution paraît bien aventurée à M. Vitry. J'avoue partager son opinion.

« Nous ne croyons pas », continue-t-il, « que l'on puisse jamais tirer un argument sérieux et historique du rapprochement peut-être dû au simple hasard des trois lettres initiales, du prénom, du nom et du lieu d'habitation de notre artiste, alors qu'il était si peu dans les habitudes de nos imagiers, à cette époque, de signer leurs œuvres et surtout de les signer en abrégé. » (p. 297)¹.

Longtemps auparavant, Hucher, dans un article dont le titre n'indiquait guère, il est vrai, le sujet², avait cependant attiré l'attention des archéologues sur des noms qu'il prétendait avoir lus dans la bordure du manteau de la Vierge de Solesmes.

M. Vitry, qui les a soigneusement examinés, réfute ainsi ses affirmations :

« Il est tout à fait inutile d'y chercher des signatures d'artistes, comme on l'a fait dans les lettres qui bordent le manteau de la Vierge du Sépulcre de Solesmes... (p. 258).

« En réalité, il ne faut voir là qu'un simple procédé d'ornement dont les origines remontent très loin... inscriptions que l'on imita très souvent, sans les comprendre, dans nombre de monuments de peinture ou de sculpture chrétienne au moyen âge³... De grands artistes comme le maître de Solesmes essayèrent encore de faire illusion, en compliquant leurs lettres françaises, en les entrelaçant et les renversant les unes sur les

1. Et pourtant j'ai apporté à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, le 23 juin 1905, l'estampage de cent seize signatures d'imagiers, suivies du mot *fecit*. Ma communication et les reproductions ont paru dans *l'Ami des Monuments de Ch. Normand*, en 1905-1906.

2. Hucher, *Le Vitrail de la Rose du Mans*, dans le *Bulletin monumental*, t. XIV (1848), p. 364.

3. Il y a même quelques exemples, dans les peintures italiennes, d'inscriptions de ce genre, mais nous n'en connaissons aucun en sculpture. (Note de M. Vitry.)

autres, et se gardèrent bien, du reste, de leur donner un sens précis...» (p. 259).

* * *

Tel était donc l'état de la question au moment où je m'acheminais vers le Trocadéro : les inscriptions n'avaient aucune signification, c'étaient de simples entrelacements de lettres figurées et renversées, M. Vitry l'avait constaté ; il ne fallait d'ailleurs pas songer à y découvrir ni un nom ni une signature, car il n'était pas dans les habi-

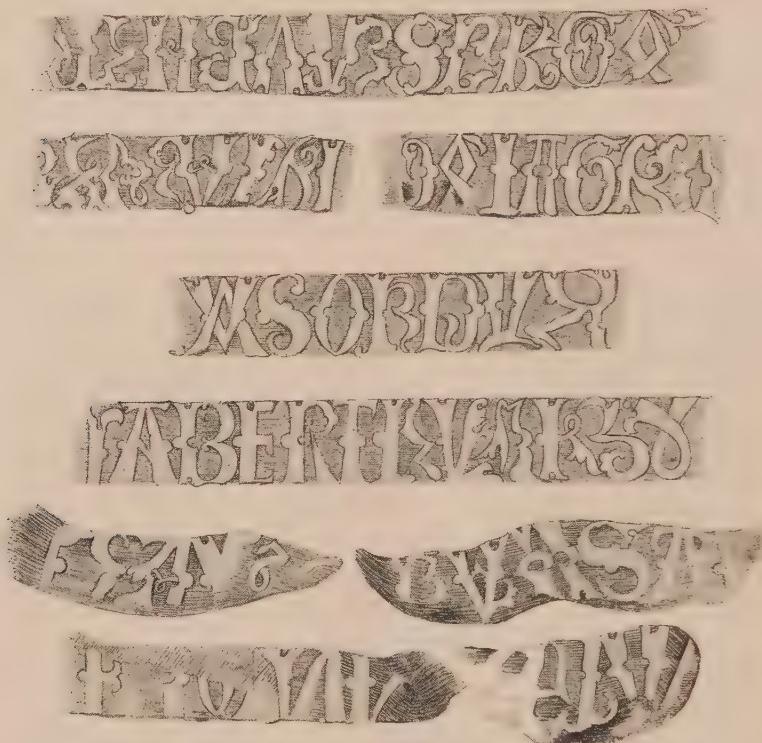


LA MISE AU SÉPULCRE, FIN DU XV^e SIÈCLE
(Église de l'abbaye de Solesmes.)

tudes des imagiers de cette époque de signer leurs œuvres. Quant au monument lui-même, œuvre certaine d'un artiste français, il ne présentait aucune trace de sentiment italien.

Cependant, à peine arrivé devant la *Mise au Sépulcre*, des doutes m'assaillaient. En présence de l'inscription du voile de la Vierge, pourtant éloignée du visiteur, je me demandais si elle était vraiment aussi insignifiante qu'on voulait bien le dire. Quand avec une lorgnette, je distinguai parfaitement dans le pli du sommet de la tête à droite, VASOR, je n'osai vraiment plus affirmer qu'Hucher s'était si grossièrement trompé, que ses enthousiasmes l'avaient entraîné si loin des bornes de la vérité. C'est alors que M. Pouzadoux, l'ha-

bile chef de l'atelier de moulage du Trocadéro voulut bien me faire l'estampage que voici de toute l'inscription lisible :



Assurément, nombreux sont les membres de l'inscription qui ne paraissent rien signifier. Ce ne sont ni lettres hébraïques, ni lettres coufiques, ni lettres renversées ou entrelacées, mais simples fleuronnages. Par exemple, sur le sommet de la tête de la Vierge et dans le pli tombant de droite je lis très clairement, dans la bordure du voile (lignes 3 et 4 de l'estampage) : VASORDY ET FABERTI. Mais je déclare ne trouver, dans aucune autre partie, malgré le fac-similé donné par Dom de la Tremblaye, aucun autre nom évident.

Si donc ce dernier fac-similé peut laisser supposer, presque au début, un nom comme MOENAT, je ne puis réellement découvrir en quel endroit il fut relevé : d'ailleurs le nom de FABERTI, qu'on devrait, d'après la gravure de Dom de la Tremblaye, lire LAMBERTI, montre la prudence avec laquelle il faut accepter le dessin du savant bénédictin. Aussi donnons-nous ici, non pas un dessin, mais l'estampage même, qui ne peut prêter à aucune interprétation.

Quant à Hucher, qui trouve à la fin SALOMONAL, on peut voir ici sur quels fragments (5^e et 6^e lignes de l'estampage) il a été en

réalité *deviné* ! Tout au plus pourrait-on trouver là un commencement de nom, B. VASA : mais est-il permis de le présenter, dans ses incertitudes, à côté des irrécusables VASORDY et FABERTI ? Pourquoi celui-là aurait-il écrit son nom moins correctement, moins complètement, moins en évidence que les deux autres ? Je ne me crois donc autorisé à retenir ici que les deux noms que nous lisons sans la moindre interprétation.

Mais notre estampage, dans sa véracité brutale, présente avec la lecture d'Hucher une petite différence ; essentielle cependant, je crois. Hucher lit FABERT ; or il y a FABERTI : je trouve alors que cette terminaison en I est ici d'une importance capitale.

VASORDY, FABERTI, ces deux noms n'ont-ils pas un aspect vraiment italien ? Et quand, pour montrer l'origine française et locale de VASORDY, — car FABERT ne faisait pour lui aucun doute, — M. Hucher nous présente deux pierres tombales de 1630 et de 1651, découvertes dans les environs de Solesmes, portant le nom de BASOVRDY, et qu'il en déduit que VASORDY est par conséquent de famille française, puisqu'on le retrouve dans le pays, je lui ferai remarquer que si ses pierres dataient du milieu du xv^e siècle, il aurait certainement raison, mais que, datant du xvii^e siècle, elles peuvent tout aussi bien prouver qu'un étranger — dont le nom s'est plus tard francisé — s'est fixé aux âges précédents dans le pays et qu'il y a fait souche. L'origine italienne de ce nom ne saurait d'ailleurs faire aucun doute, pas plus que le sentiment italien — quoi qu'en dise M. Vitry — dont est imprégné le Joseph d'Arimathie et l'ange que nous reproduisons ici. Je ne suis pas le seul à le sentir, puisque M. Vitry, nous l'avons vu plus haut, a cru devoir



JOSEPH D'ARIMATHIE
DÉTAIL DE LA « MISE AU SÉPULCRE »
(Église de l'abbaye de Solesmes.)

combattre l'opinion de Dom de la Tremblaye. Il faut vraiment n'avoir pas étudié le tour du chœur de la cathédrale de Chartres, où tant d'artistes, mais alors essentiellement français, car nous les connaissons, ont collaboré à la fin du xv^e et au commencement du xvi^e siècle, pour ne pas saisir les différences tout à fait caractéristiques des deux écoles, qui vont, dans le premier tiers du xvi^e siècle, se fondre dans

l'école de la Loire avec François Marchand,— une grande figure d'artiste que M. Vitry me semble avoir un peu négligée dans son *Michel Colombe*¹.

Mais je m'arrête. Ce n'est pas une étude nouvelle de la *Mise au Sépulcre* de Solesmes que je veux refaire. Il s'agit simplement de deux noms nouveaux que je viens signaler.

Et c'est pourquoi j'aime aujourd'hui à espérer que ces deux noms qui surgissent ainsi à la lumière prendront place, jusqu'à preuve contraire, maintenant qu'on ne peut les récuser, dans l'histoire de notre art français, qui devra, de



UN ANGE, DÉTAIL DE LA « MISE AU SÉPULCRE »

(Église de l'abbaye de Solesmes.)

l'arrivée de tant de survenants inattendus, subir probablement quelques légères retouches — du xii^e au xvi^e siècle.

F. DE MÉLY

1. Voir à ce sujet : F. de Mély, *François Marchand et le Tombeau de François I^r*, Chartres, Selleret, 1887, gr. in-8°, 4 planches hors texte, — *Jehan Soulas, au Louvre et à la cathédrale de Chartres*, Paris, Plon, 1889, gr. in-8°; 3 pl. hors texte, — *La Cathédrale de Chartres et le Tour du chœur*, Paris, Plon, 1890, gr. in-8°, 3 pl. hors texte; — puis Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France : Sculpture*, Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1904, in-f°, p. 195.



A CRÉMIEU, DESSIN PAR A. RAVIER

(Collection de M. Noël Thiollier.)

ARTISTES CONTEMPORAINS

AUGUSTE RAVIER

(1814-1894)



PORTRAIT D'AUGUSTE RAVIER
D'APRÈS L'EAU-FORTE
DE M. FRANÇOIS GUIGUET

C'est un devoir pour la critique de réparer, quand elle le peut, les oublis de l'histoire, et de signaler à l'attention les artistes de mérite qui, dédaigneux des honneurs, ont vécu dans la retraite, et cherché dans le travail leurs meilleures satisfactions. Ce pieux devoir, un homme de goût et de cœur, M. Thiollier, l'a pleinement rempli envers un paysagiste de talent, son ami, Auguste Ravier, dont, le premier, par ses publications¹, il a fait revivre le nom, et mis en lumière l'originalité.

1. Outre une étude publiée en 1899, et à laquelle nous emprunterons quelques

Ravier est né à Lyon, le 4 mai 1814, d'une famille honorable qui, ayant acquis une assez grande aisance dans le commerce, destinait naturellement son fils à une autre profession que celle de peintre.

Mais la vocation de l'enfant fut irrésistible. Envoyé à Paris après qu'il eut terminé ses études littéraires, pour y suivre les cours de la Faculté de droit, avec la perspective de devenir notaire, il se fit, il est vrai, recevoir licencié; puis renonçant à concilier les désirs de ses parents et les siens, il obtint, à force d'instances, de pouvoir se livrer à la profession que de bonne heure il avait rêvée. L'opposition de sa famille avait été vive, celle de sa mère surtout, qui, foncièrement religieuse, s'effrayait pour lui des périls de cette carrière, considérée alors dans la bourgeoisie comme tout à fait aventureuse. Son fils, qui devait, lui aussi, rester très attaché à ses convictions chrétiennes, avait combattu de son mieux les préventions maternelles. Témoin des excès de toute sorte auxquels se livraient les autres étudiants, il en était éccœuré, et il s'appliquait à prouver dans ses lettres, et surtout par ses mœurs, qu'il n'y avait pas forcément incompatibilité entre la profession d'artiste et la bonne conduite de la vie. Il visitait les pauvres, instruisait les enfants dans les prisons, se dévouait à eux « pour faire diversion aux mauvais traitements qu'ils reçoivent », estimant que ces malheureux abandonnés « ont encore plus besoin d'être aimés que les autres, puisque leurs parents eux-mêmes les rejettent ». Tel il était déjà, compatissant et plein de bonté, tel il restera jusqu'à la fin.

Libre de se consacrer entièrement à ses chères études, Ravier, après un court apprentissage à l'École des Beaux-Arts, avait hâte de demander à la nature elle-même les enseignements que seule elle pouvait lui donner. En rentrant à Lyon, il se sentait heureux de vivre de nouveau auprès des siens, dans ce milieu provincial, très ouvert aux choses de l'esprit. Ainsi que l'a remarqué M. F. Brunetière¹: « Lyon a tenu dans le mouvement littéraire de notre pays une place considérable. Autant ou plus que Paris, elle a été un moment la capitale intellectuelle de la France », offrant, avec des poètes tels que Maurice Scève, Louise Labé et Pontus de Thiart, « un mélange

détails et des extraits nombreux de la correspondance de Ravier, M. Thiollier a édité une suite de reproductions de dessins ou d'aquarelles de cet artiste. Il a paru également, en 1902, dans la Bibliothèque de l'*Occident*, une intéressante notice sur Ravier, due à M. Alphonse Germain.

1. *Histoire de la littérature française*, p. 240.

de mysticisme et de sensualité où l'ardeur de la passion et la décence, la contrainte même du langage, l'enthousiasme et le sang-froid s'étaient alliés dans des proportions indéfinissables, mais d'une manière unique ». Pour l'art aussi et pour les industries qui s'y rattachent, Lyon devait être un centre privilégié, dans lequel, sans les agitations fiévreuses de Paris, les peintres trouvaient à la fois l'émulation nécessaire et l'échange de leurs pensées.

L'Exposition rétrospective organisée à Lyon dans l'automne



LES BORDS DU TIBRE,
LAVIS A L'ENCRE DE CHINE, PAR A. RAVIER

de 1904¹ a fourni au public l'occasion de connaître les œuvres de nombreux artistes morts aujourd'hui, qui, avec des talents très divers, présentaient entre eux comme un air de famille. Pauvres, le plus souvent, et résignés à l'obscurité, ils s'exaltaient mutuellement dans la dignité de leur misère et la distinction de leurs goûts, et, comme le disait fièrement l'un d'eux à son lit de mort, « aussi désireux de mériter la gloire que de vivre ignorés ». Pour ne citer que des paysagistes, les noms d'Hector Alemand (1809-1886),

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. I, p. 30 et 141. — Le catalogue illustré de cette exposition était précédé d'un excellent résumé historique de l'école lyonnaise, par M. R. Cantinelli.

d'Appian (1819-1898), de Vernay (1821-1896), de Carrand (1821-1899), et de Chenu (1833-1875), tous nés à Lyon et y ayant passé toute leur existence, méritent d'être conservés. La contrée où ils ont vécu était bien faite, d'ailleurs, pour les inspirer, car sans parler du voisinage de la Suisse, le Forez, le Bugey, le Velay, le Dauphiné leur offraient, dans un rayon restreint, les ressources d'étude les plus pittoresques et les plus variées.

Pressé par l'ardeur juvénile de sa curiosité, Ravier avait parcouru toute cette région. Un jour qu'il se disposait à gagner les hautes montagnes d'Auvergne, il s'était arrêté à Royat où, pour 3 fr. 50 de pension quotidienne, il trouvait le vivre et le logement chez la mère Gagnevin, qui depuis vingt-trois ans avait la clientèle des artistes. Ce n'étaient pas seulement les beautés de la nature qui l'y retenaient. Ainsi qu'il l'écrivait à sa mère, par une fortune inespérée, il avait là, comme compagnon de séjour, Corot, « un artiste de mérite, à son avis l'un des trois plus grands talents, qui, avec cela, est le meilleur enfant de tous et l'homme qu'il avait le plus désiré rencontrer ». On peut concevoir les satisfactions de toute sorte que goûtait Ravier dans cette société. Corot était, en effet, un artiste suivant son cœur et il devait toute sa vie conserver pour lui la plus profonde admiration. Plus tard, n'aimant plus à quitter son foyer, il ne se décidait à aller à Paris que pour y voir une exposition d'œuvres du maître. Avec une modestie d'autant plus méritoire qu'elle procède d'un sentiment très juste de son propre talent, il combattait énergiquement l'opinion trop flatteuse qu'une grande dame avait exprimée sur son compte, en parlant de « sa prétendue supériorité sur Corot » : « Je ne doute pas qu'elle soit sincère », écrit-il à l'ami qui lui a rapporté ce propos; « mais si je fais passer la vérité avant la galanterie, je suis bien obligé de dire que ce n'est pas là un jugement éclairé. Elle ne comprend pas assez Corot et je proclame, moi, bien haut, que Corot est un grand peintre et un grand poète, le premier de l'époque à mes yeux, et que je lui dois beaucoup. J'ai de bonnes intentions, un inconnu encore enveloppé de formules et de perceptibilités à peine : Corot a des œuvres. » On ne saurait mieux dire, et c'est bien à tort, croyons-nous, qu'on a parlé de l'influence que Ravier aurait exercée sur Corot. Quand il l'a connu, ce dernier, plus âgé que lui de dix-huit ans, avait déjà manifesté toute son originalité. Il n'est guère d'artiste, d'ailleurs, qui mieux que Corot ait, dès le début sa carrière, suivi aussi résolument sa voie, sans se laisser entamer par autrui. Les dates sont, du reste, significatives à cet

égard. De 1825 à 1827 Corot avait déjà fait son premier séjour en Italie ; Ravier n'y est allé qu'en 1840.

Dans une autre lettre écrite également à sa mère et datée de Bourgoin, le 6 août 1836, Ravier, de plus en plus épris de son art, exalte les jouissances que lui procurent l'étude et l'amour de la nature : « Je ne sais ce que sera ma vie ; mais elle se présente à moi bien belle et complètement dans mes goûts. » — Il ya des moments où il déborde d'enthousiasme et de joie : à la vue d'un coucher de soleil, « ses yeux, errant sur l'horizon et les montagnes des Alpes, se remplissent de larmes » !

C'est probablement sur les conseils de Corot et à son exemple



DANS LA CAMPAGNE ROMAINE, AQUARELLE PAR A. RAVIER

(Appartient à M^e Ravier.)

que Ravier se décidait à partir pour l'Italie en septembre 1840. Le séjour assez long qu'il y fit devait singulièrement favoriser son développement. Jusque-là il avait souvent changé d'horizon et trop peu pratiqué les régions qu'il parcourrait pour bien pénétrer leur véritable caractère. Ses études étaient donc restées forcément incomplètes et superficielles. Mais la campagne romaine, avec sa grandeur et sa tristesse, l'avait profondément frappé. La nature s'y révélait à lui sous des formes plus logiques et plus simples. Dans l'abandon où elle était demeurée, il semble qu'elle eût éliminé d'elle-même tous les détails inutiles pour ne conserver que ceux qui sont vraiment expressifs. Il s'appliquait donc à étudier avec une con-

science respectueuse la noblesse de ses lignes, à mettre en relief ses belles ordonnances, le rythme heureux des silhouettes, tout ce qui fait l'harmonie et le style de cette contrée privilégiée. Le Cours du Teverone et celui du Tibre l'attiraient surtout. Il aimait l'ampleur de leurs sinuosités, les brusques coupures de leurs berges ravinées par les crues subites, la robuste assiette des terrains dénudés qui les bordent, la grâce des arbres espacés sur leurs rives, les profils austères des collines qui ferment l'horizon.

Les dessins qu'il fit alors à Ponte Mammolo, à Ponte Nomentano, à Lunghezza, dans la vallée du Poussin, à Ostie, à Porto d'Anzio, sont des modèles de correction irréprochable, de sûreté et d'élégance. Exécutés le plus souvent à l'encre de Chine ou à la sépia, sur papier légèrement teinté, ils montrent une légèreté de main, une délicatesse et une facilité qui, sans jamais dégénérer en virtuosité, sont mises au service d'une interprétation très fidèle de la nature, et subordonnées à l'impression dominante qui doit s'en dégager. Les valeurs y sont observées et rendues avec une justesse impeccable, et sans contrastes violents les effets restent très finement spécifiés. Les plus humbles motifs, on peut le voir par les reproductions que nous en donnons, suffisent à l'artiste ; un vallon solitaire, un abreuvoir rustique perdu dans la plaine, un fragment de ruine, une carrière abandonnée, une *osteria* d'où l'on découvre une immense perspective, deviennent sous le pinceau de Ravier autant de petits chefs-d'œuvre qui ne craignent aucune comparaison et comptent certainement parmi les meilleures productions de ce genre. L'accord harmonieux de tous les éléments qui s'y trouvent réunis est d'une vérité si saisissante et d'un charme si pénétrant, qu'en dépit de leur exiguité ces délicieux ouvrages évoquent spontanément le souvenir des lieux qu'ils retracent, chez tous ceux qui ont vécu en Italie.

Tireur très adroit, Ravier trouvait dans l'exercice de la chasse une agréable diversion à son travail. A la recherche du gibier, ses longues marches à travers la campagne, en lui faisant mieux connaître le pays, lui procuraient l'occasion de découvertes pittoresques dont il était ravi. Parfois il poussait jusqu'à la montagne, à Olevano, à Genzano, à Subiaco. Hébergé dans les couvents, il frayait avec les moines et prenait plaisir à s'entretenir avec eux. Jamais satisfait de son travail, il regrettait de n'avoir pas mieux appris son métier, de n'être pas resté « écolier pendant plusieurs années encore avant de commencer à produire des choses

A CRÉMELU, AQUARELLE PAR A. RAVIER



sérieuses ». L'écart, excessif, à son gré, entre ses aspirations et les résultats auxquels il aboutissait, faisait le tourment de sa vie et il formait alors le projet de réparer ces lacunes de son instruction professionnelle en retournant à Paris pour s'y mettre sous la direction d'un maître. Si comme dessinateur il n'avait plus rien à apprendre dans un atelier, il sentait que sa connaissance des procédés de la peinture était très insuffisante. Il avait cependant peint à l'huile un grand nombre d'études, puisqu'elles remplissaient deux malles qu'il confiait à un ami pendant une de ses absences. Mais le



A MORESTEL, DESSIN PAR A. RAVIER

(Appartient à Mme Ravier.)

peu de cas qu'il semblait en faire lui-même avait encouragé les larcins de camarades peu scrupuleux qui se les étaient partagées. Tout en leur pardonnant cette indélicatesse, Ravier déplora la perte de ces études, qui « représentaient plusieurs années de travail » et dont il n'a pas été possible de retrouver la trace.

L'artiste avait acquis désormais une grande expérience dans le choix de ses motifs et il excellait à en rendre les traits les plus saillants. Mais à son retour dans son pays, tout entier au plaisir d'en mieux exprimer le véritable caractère, il ne se résigna pas, ainsi qu'il se l'était proposé, à entrer dans un atelier pour y acquérir une connaissance plus complète des procédés de la peinture à

l'huile, à laquelle, par la suite, il devait de plus en plus renoncer. Ainsi que le remarque M. Thiollier, il est permis de penser que l'aisance dans laquelle vivait Ravier lui fut plutôt funeste en cette occasion. Forcé de vivre de son travail, il aurait fait plus d'efforts pour triompher de ces difficultés de métier, et en manifestant « d'une façon plus visible les dons très spéciaux qu'il avait reçus il eût conquis une plus grande notoriété ». Mais avec sa fortune, son humeur indépendante et son amour de la nature, il s'accommoda des facilités qui lui étaient offertes et se consacra presque exclusivement à la pratique de l'aquarelle, où il était passé maître.

Après un mariage honorable, il s'était d'abord fixé à Crémieu dans l'Isère, puis non loin de là, à Morestel, où il avait acquis une propriété qu'il devait habiter jusqu'à la fin de sa vie et à laquelle il s'attacha de plus en plus. C'était là un lieu d'élection pour un paysagiste. A ses pieds, sous les grands ciels mouvementés et lumineux de cette région, s'étendait une plaine accidentée, avec des ruisseaux et des étangs entourés d'une riche végétation, bordés par des collines boisées d'un beau caractère et au-dessus desquelles apparaissent au loin les fines silhouettes des montagnes du Rhône et de la Savoie. Placé sur les confins de pays très différents, ce joli coin offre comme un résumé des beautés de chacun d'eux, avec un charme particulier de grâce et d'abandon. Aussi devait-il devenir une station d'études très fréquentée par les artistes. Mieux quaucun d'eux, Daubigny, dans quelques-unes de ses œuvres les plus célèbres : *l'Étang de Gilly*, *l'Écluse* et la *Vallée d'Optevoz*, en a fait connaître l'aimable et poétique rusticité. Mais à côté de lui, Français, Achard, un paysagiste de race trop oublié aujourd'hui, et plusieurs des peintres de la colonie lyonnaise y ont travaillé et trouvé chez Ravier la plus cordiale hospitalité.

Quand on examine les œuvres de ce dernier, on reste frappé de l'extrême diversité des motifs de ses paysages et de la richesse des combinaisons qu'il a su tirer de la répartition des masses principales, de la découpage des silhouettes, et des contrastes heureux qui peuvent résulter de ces éléments pittoresques. Peu à peu cependant, sans renoncer tout à fait aux aspects décoratifs qui, d'abord, l'avaient séduit, il leur préférait les données plus simples dans lesquelles il visait surtout l'harmonie des colorations et les effets de la lumière. Le printemps et l'automne étaient ses saisons favorites, et le matin et le soir l'attiraient à raison de l'éclat du ciel et des tonalités générales,

au moment du lever et du coucher du soleil. « Tout est dans le ciel », disait-il, « et les nuages, l'atmosphère me grisent toujours de nouveau. C'est l'inépuisable, c'est l'infini. Il est des jours, je crois, où personne n'a vu ce que je vois et senti ce que je sens ; mais je ne sais pas me cantonner et faire une fin... Que je suis peu en comparaison de ce que je sens ! »

Du moins, dans le champ un peu restreint de l'aquarelle où il s'était cantonné, ses tentatives étaient singulièrement neuves et hardies. De même qu'il essayait toutes les combinaisons dans les arran-



PRÈS DE MORESTEL, AQUARELLE PAR A. RAVIER

(Collection de M. Noël Thiollier.)

gements de ses compositions, il abordait aussi tous les effets, toutes les harmonies. Toujours plein d'entrain, mais jamais satisfait, il déplorait son impuissance à exprimer « les ineffables tendresses du soir, choses intraduisibles par la parole, vaguement indiquées par la couleur et la forme, et qui nous charment comme une musique dont il est impossible de rendre exactement les sons ». Si la tâche était difficile, il n'y épargnait pas sa peine, et en face de la nature il s'appliquait à varier de son mieux ses moyens pour les plier à traduire l'infinie diversité des aspects qui s'offraient à lui : lavant à demi, effaçant, reprenant par larges retouches ou frôlant et égratignant son papier, sans autre souci que de rendre ses impressions. Pour éviter la lourdeur qui, parfois, résultait de ces reprises fré-

quentes, il recourait à des coups d'audace et s'il arrivait que le travail se ressentît de ses violences, que des tons crus, heurtés, des rouges intempérants, fussent associés un peu brutalement entre eux, le plus souvent, au contraire, des modulations et des passages d'une délicatesse exquise s'alliaient à une grande franchise d'aspect. A côté de soleils couchants d'un éclat et d'un flamboiement magnifiques, il en a peint d'autres d'une douceur idéale. Il excelle à rendre ces moments fugitifs où, au déclin du jour, sous un ciel opalin, le paysage imprégné de lumière semble, au lieu d'être éclairé par elle, l'émettre lui-même. Ces moiteurs, ces langueurs du jour mourant, Ravier ne se lassait pas de les observer, d'en exprimer les nuances attendries et l'attirant mystère, avec une poésie à laquelle les artistes qui l'approchaient tour à tour se plaisaient à rendre hommage. Peu à peu, en effet, sa réputation s'était discrètement répandue et les témoignages d'admiration les plus flatteurs lui étaient prodigués par ses confrères.

Les jeunes gens attirés près de lui par le désir d'avoir ses conseils étaient assurés d'un accueil bienveillant quand il avait reconnu leur entière sincérité; mais il haïssait les « chiqueurs » à l'égal des faiseurs et des intrigants. A ceux qui, séduits par son talent et méconnaissant le fond solide sur lequel il reposait, voulaient, sans une préparation suffisante, aborder les effets de coloration qu'ils trouvaient chez lui si attrayants, il ne ménageait pas les remontrances. Il insistait sur « la nécessité de commencer par le commencement, et d'apprendre d'abord à dessiner ». Sans cesse il leur répétait « de ne pas tant se préoccuper de la couleur, mais plutôt de la charpente qui doit la porter ».

Parmi les artistes qu'il avait ainsi attirés à lui, il convient de citer un Italien, à peine moins âgé que lui, Antonio Fontanesi (1818-1882), auquel un de ses élèves, Marco Calderini, mû par un sentiment de piété reconnaissante, a consacré un beau livre illustré de nombreuses reproductions de ses œuvres¹. Né dans l'Émilie, à Reggio, Fontanesi était doué de dons remarquables dont son humeur mobile et sa vie nomade devaient un peu entraver le développement. Il s'était, en effet, successivement fixé dans diverses villes de sa patrie, puis en Suisse, à Londres, et finalement, à l'âge de cinquante-huit ans, il avait passé deux ans au Japon où il contractait le germe de la maladie qui devait l'emporter. Au moment de la

1. *Antonio Fontanesi, pittore paesista.* Turin, G. B. Paravia, 1901, in-fol.

guerre de l'indépendance italienne, sa générosité native le poussait à interrompre sa carrière pour s'engager comme volontaire dans le corps de Garibaldi. Après avoir débuté par des paysages panoramiques, qui jouissaient alors de la vogue, il trouvait sa véritable voie dans le Dauphiné où, en compagnie des peintres lyonnais, il faisait de nombreux séjours. C'est là qu'il réunissait les études pour quelques-unes de ses meilleures toiles — le *Troupeau* (1860), le *Gué* (exposé à Paris en 1861), et le *Repos* (Musée municipal de



LA ROCHE, PRÈS MORESTREL, AQUARELLE PAR A. RAVIER

(Collection de M. Noël Thiollier.)

Turin) — empreintes d'une intime et gracieuse poésie. Très séduisant, très chercheur, à la fois raffiné, ingénue et un peu ombrageux, il n'était pas toujours facile à vivre; mais sa droiture et sa passion pour son art avaient séduit Ravier, et, comme il se plaisait à le dire, « nous étions l'un pour l'autre maître et disciple ». Si leurs franchises pareilles se heurtaient parfois, leur amour de la nature adoucissait les chocs et les rapprochait bien vite. Aussi l'amitié qu'ils avaient conçue l'un pour l'autre devait croître avec les années, ainsi qu'en témoigne assez la cordialité des lettres qu'ils échangeaient.

Sur Fontanesi, comme sur tous ceux qui approchaient Ravier,

son action était irrésistible. Exciteur d'idées, il avait une ardeur communicative qui éveillait et stimulait les énergies latentes. Très expansif avec ceux qui lui agréaient, il se donnait à eux tout entier ; mais il restait impénétrable aux indifférents, parfois même assez rude à certains amateurs vaniteux contre lesquels il tenait à défendre sa vie. A l'un d'eux qui sollicitait ses conseils, mais qui n'attendait de lui que des éloges, il recommandait la méditation d'un précepte de Boileau bien connu ; l'autre ayant répondu qu'il ne manquait pas de remettre vingt fois sur le métier ses ouvrages, Ravier ripostait vivement : « Ce n'est pas à ce vers-là que je pensais, mais bien à cet autre : Restez plutôt maçon, si c'est votre métier. »

Tout sociable qu'il fût d'ailleurs, l'artiste, quand il s'agissait de fixer le choix d'un motif et d'en bien pénétrer le caractère, sentait un besoin impérieux de solitude. C'est à ce sentiment de sauvagerie passagère qu'il obéissait dès ses débuts, lors de son premier séjour en Italie, ainsi que le montre un trait rapporté par M. Thiollier. « Il s'est toujours bien assis », disait Français en parlant de Ravier, à propos d'un dessin de lui exécuté un jour qu'ils se trouvaient ensemble à Ponte Nomentano ; « j'aurais voulu le garder à côté de moi afin de pouvoir causer avec lui », ajoutait-il ; « mais il a voulu filer à dix pas plus loin... et il a eu raison. » Ravier entendait s'appartenir complètement, pour être tout entier à son travail. Son amour de l'indépendance était tel, qu'il hésitait à accepter la contrainte des commandes qu'on lui faisait, « ne sachant que vagabonder comme un papillon ».

Au milieu d'une contrée dont il connaissait les moindres buissons, il ne se lassait pas de faire des découvertes, et les coins où il était passé bien des fois lui réservaient encore des révélations inespérées. Jusqu'à la fin de sa vie, il conservait la pleine jeunesse de ses impressions. Déjà bien souffrant, il écrivait : « Hier à Belmont, dans un vulgaire bois de châtaigniers, j'ai vu un effet signé Titien-Diaz-Corot ; ça ne peut pas se dessiner, c'est un fouillis ; mais la couleur, le ciel, l'effet, jamais je n'ai vu ça. » Il s'ingéniait à rendre son exécution plus légère, plus diaphane, en quelque sorte immatérielle. Quant à ses colorations, leur éclat, la hardiesse et la variété des harmonies auxquelles il atteint, font pressentir les impressionnistes, mais avec cette originalité très particulière qu'il reste toujours un dessinateur accompli.

Ses goûts étaient demeurés très simples ; il avait horreur de la représentation et ne pouvait plus se plier aux corvées mondaines.

Mettre un habit noir eût été pour lui un supplice, et, ayant trouvé une étoffe imperméable, assez grossière et adoptée par de pauvres religieux, il en achetait une pièce entière dans laquelle, pendant dix ans, il se faisait tailler des costumes d'une coupe toujours pareille. Avec cela, très généreux, à l'occasion très serviable, et obligeant sans compter ses amis.

Il continuait à vivre à l'écart, remerciait ceux qui cherchaient à le tirer de son obscurité ; mais, loin de se prêter aux démarches qu'ils voulaient tenter pour lui, il s'appliquait à les décourager. Que le succès vint ou non, il s'estimait heureux des sympathies qu'on lui témoignait et plus que suffisamment payé de son travail par les joissances qu'il lui avait procurées. Calmant les impatiences d'un ami, qui sans doute s'étonnait de ce qu'il ne fût pas plus en vue : « Je voudrais », disait-il, « faire de vous un philosophe. Voyons, ne restons pas dans l'ornière des artistes vulgaires ; visons à l'ambition du bien seulement. A quoi servirait ce beau privilège de l'indépendance qui nous permet, grâce à Dieu, de ne pas faire de l'art une bataille pour le pain, sinon à nous éllever dans une atmosphère de sérénité, de calme et aussi de justice ?... L'art est comme le bien ; on est heureux d'avoir sincèrement cherché et les dires des hommes y ajoutent peu. »

Avec la vieillesse, sa santé s'était profondément altérée. A la suite d'une congestion qui l'avait surpris et renversé de son pliant de paysagiste, il perdait un de ses yeux ; l'autre s'affaiblissait graduellement ; mais tant qu'il le put, il avait continué à peindre d'après nature. La mort cependant était proche ; il la vit venir (25 juin 1895) plein de confiance et de sérénité, reconnaissant des attentions et des soins dont ses amis et sa famille l'avaient entouré.

De son vivant, Ravier comptait déjà des admirateurs fervents parmi les artistes ; leur nombre a grossi peu à peu en ces dernières années. Sa veuve, grâce à l'entremise amicale de M. Thiollier, a très généreusement consenti à donner un choix de ses dessins et de ses aquarelles au musée du Louvre ; ils y tiendront dignement leur place à côté des meilleures œuvres des paysagistes de notre temps.

LE VAN EYCK DE BRUGES

UNE LETTRE DE GAMBETTA



'AI trouvé dans les papiers de Gambetta, quand je les ai dépouillés après sa mort, une lettre de son écriture, signée de son prénom, adressée à une femme du nom de Ninette, datée simplement, sans indication de mois ni d'année : « Bruges, mardi soir, 4 h. 1/2 », et qui contient une description vraiment admirable de ce chef-d'œuvre de Joan van Eyck, *La Vierge et saint Donatien*.

Comment cette lettre jaunie était-elle revenue à Gambetta ? l'avait-il redemandée à « Ninette » ? Qui était cette « Ninette » à qui il éprouvait le besoin de jeter, toute chaude et toute vibrante, en sortant du musée, sa joie d'artiste ? En quelle année était-il allé à Bruges ? Autant de questions auxquelles, malgré mes recherches, il m'est impossible de répondre. Il est certain seulement que la lettre, d'une inspiration d'ailleurs très juvénile, est antérieure à la chute de l'Empire, car nous connaissons les voyages que Gambetta a faits depuis la guerre et cette lettre ne peut se rapporter à aucun d'eux. Je la croirais volontiers des environs de 1865 :

Bruges, mardi soir, 4 h. 1/2.

Ma chère Ninette,

Me voici, de nouveau, perdu à la barrière de Bruges. Je rentre dans un cabaret au bord de l'eau ; cette bicoque s'appelle Tivoli, du nom de la plus charmante villa de Rome. J'entre et je vais t'écrire ou, pour mieux dire, je vais te parler tout bas. La plume est détestable, mais la langue me démange,



Huile, Peinture à l'huile

LA FILLE DE LA TERRA, ACTE II, SAINT GEORGES ET SAINTE DONATIEN

ET LE CHALIFAT DE DR FAUST

Photo : A. G. - Photos : P. A.

et je t'écrirais avec la pointe du doigt plutôt que de me priver de ce lointain plaisir.

Je viens de me promener dans la campagne, tout seul ; j'ai suivi pendant une heure une immense allée bordée de quatre rangées de chênes séculaires ; c'est la plus belle et la plus ancienne avenue de Bruges : ces deux conditions vont toujours de pair en ce pays, il n'y a de beau que ce qui est vieux. Il y a trois cents ans, la vieille Flandre s'est endormie, elle n'est pas encore éveillée. Le suaire qui la recouvre est magnifique, mais c'est un suaire. On sent que la vie, telle que nous la comprenons à Paris, est absente ; pas de mouvement, pas de bruit, pas de cafés, pas de journaux, pas de femmes dans les rues. Oh ! sur ce dernier article, tu peux te rassurer... En vérité, je commence à m'expliquer les guenons d'Ostade, de Téniers et de Van de Velde. Je ne suis pas éloigné de dire avec Louis XIV (et Dieu sait s'il est mon cousin) : « Otez ces magots ! »

Heureusement, le Passe tout or, tout poésie, tout joyeux dans son cadre, vous console du présent, et je m'en donne à bouche que veux-tu. Je suis revenu à mes chers Memling, mais j'ai pu ajouter à toutes mes joies d'hier le bonheur sans pareil de voir pendant trois heures le Van Eyck de l'Academie Royale, et je crois pouvoir, sans te déplaire, te donner une impression générale.

Van Eyck est peut-être plus grand, plus fort, plus terrible que Memling ; ce qui lui manque en délicatesse, en finesse, il le regagne en puissance, en philosophie, en profondeur. Je te disais hier que Memling était un sensualiste raffiné, un amant des caresses et des trésors de la nature, mais sans sentiment religieux ; avec Van Eyck, c'est bien autre chose. Celui-ci est un grand saint, en prenant le mot comme l'Église ; c'est un passionné, un fou de religion. Il ne voit et ne sent rien de si haut, de si attachant, de si enviable que l'amour de Jésus ou de sa mère ; il néglige tout ce qui l'entoure pour se précipiter à plein courant dans l'océan divin. C'est ce qui fait les saints. Aussi notre artiste donne-t-il toute sa passion à exprimer l'amour religieux, l'extase, la prière ; la Vierge est surtout l'objet de son culte, ce qui lui permet de répandre sous mille formes la passion de cœur qui l'échauffe.

Le tableau que j'ai vu représente la Vierge jouant avec son fils auquel elle tend un bouquet de ces fleurs jaunes et vertes, dites giroflées de Notre-Dame, qu'un peu de terre et de soleil fait pousser aux creux des roches marines ; en adoration devant le groupe céleste se trouve un chanoine, vieillard de 70 ans, que le culte de Dieu et la dîme n'ont pas trop abîmé. L'homme est gros et gras sous son surplis blanc ; il est à genoux, d'une main il tient ses besicles, de l'autre il soutient avec effort son breviaire. Ses mains sont très belles, quoique ridées et gourdes, comme il arrive aux goutteux. Mais là où le génie du peintre éclate, c'est la tête du chanoine ; c'est surprenant de vie et de profondeur. Le crâne est fort, épais, avec de larges joues, que le temps a déchirées et rayées. L'oreille est prodigieuse ; on dirait qu'elle se dresse pour écouter la musique d'un orgue placé dans le fond ; cette oreille est énorme, évidemment un portrait ; le gras de l'oreille est séparé de la joue par un peu de lumière incomparable. Le cou est large et plissé. Toute la face de ce vieillard est de teinte rose pâle qui va si bien aux vieux abbés, ni trop rouge parce que

cela est indécent, ni trop pâle parce que cela ne serait plus exact chez un chanoine. Les tempes sont littéralement dévastées ; il y a des paquets de nerfs et de rides mêlés comme une dentelière ; une touffe de cheveux blancs s'agitent sur le côté de la tête ; c'est tout ce qui reste au vieillard ; le reste du crâne est poli, luisant comme une agate. Les yeux sont toute une biographie, bleus et clairs, avec une cornée très blanche, mais striée : le globe de l'œil bombé est cependant fatigué, ce qui explique la présence des lunettes. La bouche est fine, quoique fermée ; elle est si fermée que les dents sont certainement restées. Le menton n'a plus qu'à peau, les os ont disparu sous la graisse ; le nez est fin, mais dur. Avec cette tête si puissante, le tableau s'explique et Van Eyck ne l'a fait que pour mettre en relief cette étonnante figure dont le sens est très précis, dédain de la vie terrestre et familiarité avec l'autre monde ; on dirait que déjà la seconde vie a commencé pour le chanoine et qu'il restera ainsi toute l'éternité.

Mais je vois bien que le papier va me manquer. Je t'embrasse et t'envoie une paquerette que je viens d'arracher à la berge. Consulte et que l'oracle me soit favorable.

LEON.

Je ne commettrai pas le manque de goût d'ajouter à cette lettre un mot de commentaire. On trouvera, par contre, quelque intérêt à en rapprocher la page fameuse des *Maîtres d'autrefois* où Froumentin décrit, avec le même enthousiasme et les mêmes préférences, le même tableau :

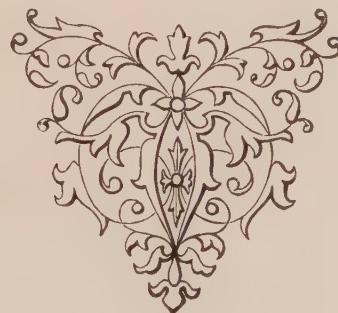
Ce tableau, dont la reproduction se trouve au Musée d'Anvers, est le plus important qu'ait signé Van Eyck, au moins quant à la dimension des figures. Il est de 1436, par conséquent postérieur de quatre ans à l'Agneau mystique. Par la mise en scène, le style et le caractère de la forme, de la couleur et du travail, il rappelle la Vierge au donateur que nous avons au Louvre. Il n'est pas plus précieux dans le fini, pas plus finement observé dans le détail. Le clair-obscur ingénue qui baigne la petite composition du Louvre, cette vérité parfaite et cette idéalisation de toutes choses obtenue par le soin de la main, la beauté du travail, la transparence inimitable de la matière ; ce mélange d'observation méticuleuse et de rêveries poursuivies à travers des demi-teintes, ce sont là des qualités supérieures que le tableau de Bruges atteint et ne dépasse pas. Mais ici tout est plus large, plus mûr, plus grandement conçu, construit et peint. Et l'œuvre en devient plus magistrale, en ce qu'elle entre en plein dans les visées de l'art moderne et qu'elle est sur le point de les satisfaire toutes.

La Vierge est laide. L'enfant, un nourrisson rachitique à cheveux rares, copié sans altération sur un pauvre petit modèle mal nourri, porte un bouquet de fleurs et caresse un perroquet. A droite de la Vierge, saint Donatien, mitré d'or, en chape bleue ; à gauche et formant coulisse, saint Georges, un beau jeune homme, une sorte d'androgyne dans une armure damasquinée,

soulève son casque, salue l'*Enfant-Dieu* d'un air étrange et lui sourit. *Man-tegna*, quand il conçut sa *Minerve* chassant les vices, avec sa cuirasse ciselée, son casque d'or et son joli visage en colère, n'aurait pas buriné le saint Georges dont je parle, d'un outil plus ferme, ne l'aurait pas bordé d'un trait plus incisif et ne l'aurait jamais peint ni coloré comme cela. Entre la Vierge et le saint Georges à genoux figure le chanoine George de Pala (*Van der Paele*), le donateur. C'est incontestablement le plus fort morceau du tableau. Il est en surplis blanc ; il tient dans ses mains jointes, dans ses mains courtes, carrées, toutes ridées, un livre ouvert, des gants, des besicles en corne ; sur son bras gauche pend une bande de fourrure grise. C'est un vieillard. Il est chauve ; de petits poils follets jouent sur ses tempes, dont l'os est visible et dur sous la peau mince. Le masque est épais, les yeux sont bridés, les muscles réduits, durcis, couturés, crevassés par l'âge. Ce gros visage flasque et rugueux est une merveille de dessin physionomique et de peinture. Tout l'art d'*Holbein* est là dedans. Ajoutez à la scène son cadre et son ameublement ordinaire : le trône, le dais à fond noir avec dessins rouges, une architecture compliquée, des marbres sombres, un bout de verrière qui tamise à travers ses vitres lenticulaires le jour verdâtre des tableaux de *Van Eyck*, un parquet de marbre, et, sous les pieds de la Vierge, ce beau tapis oriental, ce vieux persan, peut-être bien copié en trompe-l'œil, mais dans tous les cas tenu, comme le reste, dans une dépendance parfaite avec le tableau. La tonalité est grave, sourde et riche, extraordinairement harmonieuse et forte. La couleur y ruisselle à pleins bords. Elle est entière, mais très savamment composée, et reliée plus savamment encore par des valeurs subtiles. En vérité, quand on s'y concentre, c'est une peinture qui fait oublier tout ce qui n'est pas elle et donnerait à penser que l'art de peindre a dit son dernier mot, et cela dès la première heure.

On comparera, avec plaisir et profit, ces deux descriptions. On ne cherchera pas à les classer, comme dans une composition, au collège...

JOSEPH REINACH





L'INONDATION, DESSIN PAR J. S. COTMAN

(Collection Reeve, British Museum.)

LA COLLECTION REEVE AU BRITISH MUSEUM (DESSINS D'ARTISTES DE L'ÉCOLE DE NORWICH)

CROME ET COTMAN



PORTRAIT DE JOHN SELL COTMAN,

DESSIN PAR SON FILS

MILES EDMUND COTMAN

(Collection Reeve, British Museum.)

Les comtés de Norfolk et de Suffolk situés à l'est de la Grande-Bretagne, avec leurs paysages modestes de parties basses et marécageuses, coupées de champs verdoyants et de collines boisées, ont donné à l'Angleterre un grand nombre de ses artistes les plus distingués, des hommes qui ont été des pionniers dans la vaste sphère de l'art universel. Constable et Gainsborough sont des noms aussi familiers aux oreilles étrangères qu'aux oreilles anglaises, et les Français ont toujours été les premiers à reconnaître généralement que Constable est, dans un sens très immédiat, l'inspirateur de la renaissance qui

s'est produite dans une des plus grandes écoles du paysage.

Peut-être, par suite même du cas fortuit qui l'a placé dans une situation si puissamment influente, s'est-il fait autour de son nom une auréole qui pourrait priver d'un honneur presque aussi mérité l'un au moins de ses contemporains, plus âgé que lui de sept ans seulement, John Crome, le promoteur de la fondation de la Société artistique de Norwich.

Il est profondément attristant de voir un critique d'une réputation aussi universelle que M. Richard Muther prêter l'appui de son autorité à des opinions qui, en réalité, sont (ainsi que l'a récemment démontré M. Laurence Binyon) une appréciation absolument fausse de son entourage et de son génie. Affirmer qu'un artiste dont on peut dire qu'il s'est nourri des œuvres de Wilson et de Gainsborough, et qui, plus tard, a manifesté pour celles de Turner une admiration sans bornes, affirmer que cet artiste ne connaissait pas le nom de Turner, ignorait tout de Wilson et peut-être n'avait jamais entendu parler de Gainsborough, c'est faire de lui un portrait aussi improbable que mensonger.

Pourtant, en dépit d'un jugement erroné dû en première ligne à l'opinion exprimée par nos écrivains anglais, le nom du « vieux » Crome a pénétré à l'étranger, tout au moins comme celui d'un remarquable peintre paysagiste, sinon comme celui d'un homme de grande imagination. Quant à son compatriote Cotman, dont, en dehors de l'Angleterre, on ne connaît guère que le nom, il est le seul des autres peintres de Norwich qui puisse prétendre à être plus qu'un artiste local et à prendre une place marquante dans l'histoire universelle de l'art.

Il y a trois ans, le British Museum eut la bonne fortune d'être mis en possession d'une collection sans rivale, faite par M. James Reeve, collection de dessins par des artistes de Norwich, sa ville natale. Ces œuvres vont être l'objet principal de cet article.

* *

Je dirai peu de chose de Crome; il est déjà mieux connu que Cotman, et c'est plutôt par ses peintures à l'huile qu'on pourrait véritablement apprécier son talent. Il est surtout représenté ici par ses lavis monochromes et sans prétention, qui étaient rarement autre chose que des souvenirs personnels, destinés à aider l'artiste pour ses compositions sur toile, ce qui est, sans doute, une des rai-

sons de leur extrême rareté. Pourtant, ces ébauches mêmes révèlent une simplicité exquise qui repose des œuvres brillantes et manierées de Gainsborough. Une des plus grandes, une étude d'arbres et de baie, *Près de Hellesdon Norwich*, en dépit d'une manière si simple qu'on pourrait presque la dire pauvre, est remarquable par la façon dont sont rendues la lumière et la limpidité de l'atmosphère. Nous avons là une preuve de son grand talent. Quoique obtenant des résultats peut-être moins hardis et moins frappants, il a pourtant presque résolu le grand problème de l'air et de la lumière dans leurs manifestations les plus complexes, et cela avec un sentiment non moins persuasif que celui de Constable et même de Claude. La *Lande de Mousehold*, à la National Gallery, est l'exemple le mieux connu de la puissance avec laquelle il pouvait rendre les teintes argentées et transparentes d'un ciel chargé d'humidité.

Nous admirons aussi la grandeur du génie de l'artiste, qui a si bien conservé les valeurs entre les modestes herbes du premier plan, peintes avec un soin minutieux, et la majesté des lourds nuages qui, de derrière l'horizon des dunes, viennent envahir le ciel. Un autre tableau, *Le Chêne de Poringland*, appartenant au Rev. J. C. Steward, d'Ipswich, est moins connu mais non moins suggestif, à cause de la façon absolument magistrale dont est rendue la lumière se jouant dans la ramure du grand arbre. La lueur atténuee du soleil couchant sur la lande sombre, le reflet rougeâtre dans la mare, les nuages flottants qui accrochent les derniers rayons de la lumière sont faits de main de maître, et ce peintre des « vues exactes de la nature » devient à nos yeux un poète d'une imagination peu ordinaire. Théodore Rousseau lui-même n'a jamais manifesté un amour plus passionné du chêne et ne l'a jamais reproduit avec une plus grande perfection.

Nous ne pouvons pas quitter Crome sans parler de ses eaux-fortes. Son œuvre n'est pas considérable, il est vrai, et n'est pas toujours réussie; mais, au début de cette période de renaissance de l'eau-forte (vers 1812), il a été un précurseur des artistes français de 1830. Il a une délicatesse dans la ligne qui le rapproche de Ruisdael, lequel, sans doute, inspira ses travaux à l'eau-forte, de même qu'en peinture son modèle avoué fut « son cher » Hobbema. Néanmoins, Crome, aussi bien que Cotman, semblent avoir trouvé un procédé plus à leur gré dans le « soft-ground », alors si à la mode.

* *

John Sell Cotman est un artiste d'un tempérament tout différent, et nous trouvons dans la collection que nous avons sous les yeux



DANS LE PARC DE DUNCOMBE, DESSIN PAR J.-S. COTMAN

(Collection Reeve, British Museum.)

une série de dessins qui nous montrent le complet développement de son génie.

Fils d'un riche commerçant en soieries, il était né dans l'opulence

relativement à Crome, qui, jusqu'à plus de trente ans, dut quelquefois peindre des enseignes pour gagner sa vie. S'il sut conquérir de bonne heure et conserver pendant toute sa carrière l'estime de Turner, il fut la constante victime de son tempérament nerveux à l'excès, si étrangement démenti par la force tranquille de son style artistique. Dans le profil si pur et si délicat d'une étude de portrait, reproduit ici, que la tradition attribue à son fils aîné, Miles Edmund Cotman, la nature de sensitive et le raffinement inné de l'artiste parlent d'eux-mêmes. Quoique travaillant généralement à Norwich et à Yarmouth, Cotman n'était pas aussi indissolublement lié à l'école locale que Crome voulut l'être. Dès l'âge de quinze ans (vers 1797) il prit le chemin de la capitale et, en peu de temps, son talent lui ouvrit les portes du fameux cercle de jeunes artistes qui, de temps en temps, se réunissaient chez le remarquable amateur de l'aquarelle anglaise, le Dr Monro. Girtin et Turner n'étaient pas les moins illustres de ceux qui s'estimaient heureux de faire quelques dessins pour leur protecteur en échange d'une demi-couronne et d'un souper, et le jeune nouveau venu de Norwich n'était pas un compagnon indigne d'eux.

Contrairement à ce que faisait Crome, Cotman travaillait presque toujours à l'aquarelle; la nécessité où il était de donner des leçons l'obligeait à s'en tenir à ce procédé auquel la tradition anglaise destine le commençant. En réalité, à l'exception de quelques toiles, telles que les magnifiques *Barques de pêche au large de Yarmouth* (dans la collection de M. J. J. Colman), dont la beauté puissante nous fait regretter, comme à lui-même, qu'il n'eût ni le temps ni les occasions pour se livrer à ce genre de travail, il y a de lui peu de peintures à l'huile aussi pleines de maestria et d'habileté que ses dessins. Dans ses peintures à l'aquarelle, du genre du *Draining Mill* et du *Mousehold Heath*, on sent le désir de faire quelque chose de plus solide; mais, quelque puissant que soit l'effet que ces peintures puissent produire, la plus grande *massivité* à laquelle il semble aspirer ne peut être obtenue complètement par l'emploi du « body-colour ».

Dans ses premières aquarelles, il se sert de tons éteints que Girtin affectionnait. Des études comme le *Bridgenorth Shropshire* (en 1800), avec ses teintes d'un brun sombre, le montrent suivant encore ce maître pas à pas. Mais bientôt il révéla une liberté de style qui est entièrement la sienne. A la sincérité qui est inhérente aux meilleures traditions de l'aquarelle anglaise, il ajouta une sim-

plicité dans la manière de traiter les surfaces qui en arrive au dessin de convention par son mépris pour les détails du modelé. Il dédaigne l'art purement imitatif; son but est de donner une impression distinctement personnelle de la nature; et elle le séduit par ses larges surfaces sans relief, par ses lignes de pure silhouette et le contraste des couleurs.

M. Binyon a établi un parallèle frappant entre sa première manière, telle qu'elle se montre dans son *Drop-Gate, Duncombe Park*, et l'essence de l'art chinois et japonais. Par son originalité même, et par la façon dont il s'affranchit des conventions, Cotman obtenait



LE RUISSEAU PROLONGÉ, DESSIN PAR J. S. COTMAN

(Collection Reeve, British Museum.)

des effets semblables à ceux offerts par la plus stricte observance des traditions de l'art oriental. Dans un autre dessin : *In Duncombe Park*, qui est un des plus charmants de la collection, les grands contrastes sont remplacés par le fini et la délicatesse avec lesquels sont rendus les feuillages et les gradations subtiles des jeux de lumière dans cette clairière de la forêt. Mais la plus noble peut-être de toutes ses premières œuvres est son morceau de maître, le *Greta Bridge* (de 1806). Ici, les surfaces sont laissées volontairement plates et sans relief, et le contraste des nuances les plus exquises, la perfection avec laquelle sont rendus ce ciel et ces nuages argentés, humides encore de l'averse qui vient de tomber, cette perfection n'aurait guère pu être atteinte que par la touche si adroite de

Cotman. Sa tendance au dessin linéaire, à la silhouette, explique peut-être son amour inné pour l'architecture. Pendant bien des années il s'associa aux recherches archéologiques de Dawson Turner, dessina et grava des antiquités en Angleterre et en Normandie, et, si un grand nombre de ces dessins manquent d'intérêt purement artistique, peu de dessinateurs de sujets d'architecture ont aussi habilement combiné avec le sentiment de l'art les détails nécessaires.

Dans la collection Reeve, le dessin de l'*Intérieur de la cathédrale de Norwich* est un magnifique exemple de la façon merveilleuse dont il traite la sculpture gothique. Là, comme dans la superbe *Cathédrale de Durham* (un sujet souvent traité, mais jamais plus heureusement), il dédaigne le relief, mettant tout l'intérêt dans les espaces et dans la ligne, arrivant ainsi à une grandeur pleine de simplicité que des peintres imitatifs n'atteignent pas.

Il faut avouer que, dans ses paysages, cette tendance caractéristique est quelquefois près de devenir un défaut. *At Whitlingham* en est un exemple, dans lequel le contraste violent du jaune et du bleu dans un coucher de soleil laisse une impression de hardiesse presque désagréable. Dans ses œuvres postérieures, il affecta quelquefois cette prédominance des jaunes et des bleus — par exemple dans le *Château de Bamborough*, avec son ciel à la Turner, et dans une *Scène à Twickenham*, dans la maison Turner à Penarth. C'est une erreur de regarder ces oppositions de tons chauds et extra-brillants comme véritablement typiques de son style. Plutôt que de manquer à montrer ces jeux de lumière, Cotman, comme Corot, sacrifiait quelquefois la forme. Dans le *Ruisseau ombragé*, l'éclat de la lumière vacillante et scintillante qui baigne tout le tableau donne l'impression que les arbres poussent dans l'air. C'est ainsi que, par son pinceau, le monde naturel semble transformé en un monde féerique. Mais, quoique plein d'imagination, il n'atteint jamais les superbes envolées de Turner, aux yeux duquel le ciel et la terre semblent peuplés de farfadets pleins de mépris pour les mortels. Pour Cotman ce but est plutôt atteint par sa perspicacité, qui sent les pulsations des plus nobles aspirations de l'univers, de l'âme cachée sous les humbles apparences de la nature et de l'humanité, et qui enveloppe tout dans un immense réseau de fiction et de poésie. Dans ses premières œuvres, telles que le *Greta Bridge*, il laisse la nature dévoiler seule sa beauté dans une tranquillité mystique, et ce n'est qu'un peu plus tard qu'il entoure les fils de la terre de la même auréole. *Castle Eden Dean* montre le commencement de ce changement, et le *Her-*

seur (de 1815 environ) est le plus magnifique exemple de ce même esprit romantique et annonce d'une façon remarquable le sentiment qui, plus tard, sera la quintessence de l'art de Corot et de Millet.

Dans sa tranquille contemplation de la nature, dans la manière simple et sans affectation dont il exprime ses sentiments, Cotman lutte



LE HERSEUR, DESSIN PAR J. S. COTMAN

(Collection Reeve, British Museum.)

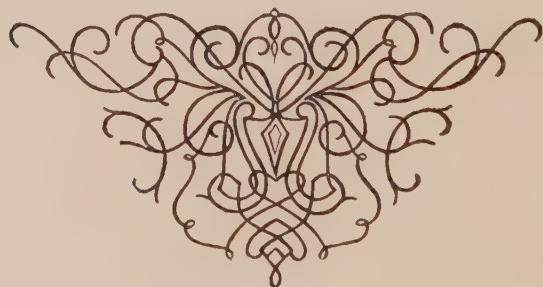
avec Wordsworth contre cette école classique, stérile et artificielle qui a paralysé à cette époque les élans de l'art et de la littérature.

Le chef-d'œuvre de la collection, celui qui termine si glorieusement la carrière du maître, c'est une série d'esquisses au crayon, faites en 1841, l'automne avant sa mort, pendant que l'inondation couvrait les environs de Norwich. Des notes jointes à quelques-uns

de ces dessins nous montrent l'ardeur de son émotion, ardeur que n'éteignent pas les torrents de la pluie qui tombait pendant qu'il travaillait. Le *Wold afloat* est une des plus remarquables. Les arbres et les herbes, courbés par le vent sur les flots de l'inondation qui reflètent un dernier et faible rayon du soleil à son déclin, sont rendus avec le sentiment puissant du génie. Une autre esquisse, *Mer orageuse à Yarmouth*, datée du 14 novembre, est d'une hardiesse extrême, et l'effet obtenu par la craie blanche est magique. Quels progrès réalisés, quelle distance entre ses premiers dessins au crayon, pourtant si beaux et si sincères, et la force et la franchise de ces véritables chefs-d'œuvre ! On ne peut que déplorer qu'il n'ait pu compléter les idées que cet événement lui avait suggérées, car au mois de juillet de l'année suivante, il était mort.

Peut-être la barrière que la vie et ses nécessités lui ont imposée empêchera-t-elle Cotman d'occuper dans l'estime publique la place que son génie aurait dû lui faire conquérir. Dans le groupe provincial anglais des aquarellistes, Turner seul peut rivaliser avec lui, car il a fait preuve d'une puissance de travail plus grande même que celle de Cox et de Wint. Mais, si l'absence d'œuvres plus importantes rend la comparaison difficile entre Cotman et les plus grands maîtres, nous trouvons dans ses moindres études les promesses des grandes choses qu'il aurait pu faire, la certitude que nous sommes en présence d'une personnalité éminemment artistique, et nous avons la conviction que d'autres avec nous seront heureux de baser leur jugement, aussi bien sur ce qu'il aurait eu le pouvoir de faire que sur ce qu'il a réellement accompli.

ARTHUR MAYGER HIND





BIBLIOGRAPHIE

PISTOIE ET SES OEUVRGES D'ART, par Odoardo H. GIGLIOLI¹

AUJOURD'HUI que, grâce à une heureuse transformation de l'idée de voyage, notre curiosité ne se satisfait plus de simples et trop rapides visites faites aux soi-disant grands centres, c'est devenu un lieu commun que de signaler les inépuisables richesses artistiques des petites cités italiennes. La table géographique du *Cicerone* de Burckhardt, un des premiers modèles et le chef-d'œuvre de ce type de classification, en demeure tout à la fois le très complet et le très maniable catalogue : il n'en est pas moins vrai que, par la logique même du sujet, ce catalogue est susceptible d'une perpétuelle et nécessaire mise au point, et cette mise au point ne peut être obtenue que par la multiplication des études spéciales, en dressant des inventaires sans cesse plus précis et mieux documentés. Il semble que ce soit à un besoin de ce genre que réponde l'*Italia artistica*, la collection de monographies illustrées publiée par l'Institut italien d'Arts graphiques de Bergame et dirigée avec tant de zèle par l'infatigable Conrado Ricci; les noms seuls dont certains de ces ouvrages sont signés : Ricci, Molmenti, Mantovani, etc., suffisent à en garantir le sérieux. Mais quelque suggestifs que soient le texte et les reproductions, ces ouvrages, de par leur nature même et leur destination, aspirent à être avant tout des guides artistiques, plus que des contributions scientifiques à un problème donné; par suite les questions de bibliographie, d'analyse des sources, les questions d'attribution, d'une importance vitale dans la critique d'art contemporaine, n'y tiennent et n'y doivent tenir qu'une place secondaire. A côté de ce genre de guides, dont on ne saurait sans parti pris méconnaître la très grande utilité, il y a donc place pour un guide d'une espèce différente, composé pour un public de travailleurs et de spécialistes, qui donnerait tout ensemble le minutieux relevé des œuvres d'art et l'état actuel des problèmes soulevés par les œuvres mêmes, et c'est avec un très vif plaisir que nous signalons dans le livre récent de M. Odoardo H. Giglioli sur Pistoie et ses œuvres d'art un des prototypes de ces guides nouveaux.

Parmi les jeunes critiques d'art italien, il en est peu qui aient un amour et une connaissance aussi profonde des trésors de l'Italie que M. Odoardo H. Giglioli. Sans parler de nombreux articles de revue, il a déjà publié maintes brochures, entre autres une sur trois chefs-d'œuvre de sculpture florentine dans l'église de

1. *Pistoia nelle sue opere d'Arte*. Firenze, F. Lumachi, 1904. In-4, xxxviii-176 p. av. 42 illustrations.

Monte Oliveto à Naples¹, et de fines impressions d'art sur Prato². L'an dernier, à propos de la cinquième exposition internationale d'art à Venise³, il apportait, dans l'appréciation des tableaux contemporains, le même discernement et la même compétence qui distinguent ses autres études. Enfin il convient de rappeler ici la belle et vibrante notice nécrologique qu'il consacra à Eugène Müntz⁴ dont il avait pu apprécier personnellement, non seulement le talent, mais encore les grandes qualités de cœur et d'esprit. Le livre de M. Giglioli sur Pistoie est divisé en trois sections principales : Architecture, Sculpture et Peinture : c'est la division établie par Burckhardt, et elle reste, somme toute, la plus pratique, car au lieu d'entraver elle favorise, par sa simplicité même, les nécessaires subdivisions. L'auteur débute par une brève description des principales églises, dont la plupart (S. Bartolomeo in Pantano, S. Andrea, S. Giovanni Fuorcivitas, San Pietro, le Dôme) appartiennent à l'architecture romane, « cette architecture à laquelle est dû principalement le développement de l'ornementation extérieure des édifices religieux et qui, originaire du Nord, assuma dans la haute Italie un caractère tout à fait propre, tandis qu'en Toscane avec le merveilleux groupe du Dôme, du Baptistère et du Campanile de Pise, elle atteignit l'expression la plus complète de sa puissance esthétique et devint le germe fécond d'une nouvelle école d'art. » Après avoir signalé certains des palais les plus intéressants, M. Giglioli aborde l'étude des sculptures. Toute l'histoire de la sculpture florentine, depuis les gauches et timides essais aux architectures des églises jusqu'aux créations fortes ou gracieuses de l'école de Verrocchio ou de Rossellino, peut être reconstituée dans l'âpre petite cité toscane. Les architraves de S. Giovanni Fuorcivitas, de S. Andrea, de S. Bartolomeo in Pantano, de San Pietro, portent les humbles mais infiniment curieuses origines d'une renaissance de la sculpture. Mais la véritable gloire de Pistoie est ailleurs : elle est dans les chaires de ses églises.

« Tout centre de vie toscane », dit excellemment M. Giglioli, « a sa physionomie spéciale, et de même que San Gimignano peut être appelée la cité des tours, de même Pistoie est la cité des chaires : et grâce à ces chaires, depuis la plus ancienne de toutes dans l'église de S. Michele in Groppoli, à peu de kilomètres de la ville, jusqu'au chef-d'œuvre de Giovanni Pisano, nous pouvons parcourir et reconstruire plastiquement toute une admirable évolution d'art. » Le chapitre que l'auteur consacre à cette évolution est un modèle de critique à la fois précise et compréhensive : la première de ces chaires, celle de l'église San Michele in Groppoli, date de 1193; puis vient la chaire de San Bartolomeo in Pantano, exécutée par Guido da Como en 1250; la chaire de San Giovanni Fuorcivitas est l'œuvre de Fra Guglielmo da Pisa, élève de Nicola Pisano dont il continue ici la tradition artistique et avec lequel il avait travaillé au tombeau de saint Dominique à Bologne, terminé en 1267; enfin le chef-d'œuvre de Giovanni Pisano, la chaire de l'église S. Andrea, synthétise magnifiquement les efforts antérieurs. Mais M. Giglioli a voulu pénétrer plus avant encore dans l'intimité du sujet : il a pris une des scènes bibliques, la Nativité, qui se trouve représentée dans les diffé-

1. Odoardo H. Giglioli, *Tre capolavori di scultura florentina in una chiesa di Napoli* (*Rivista d'Italia*, décembre 1902).

2. A Prato, *Impressioni d'Arte*. Firenze, F. Lumachi, 1902.

3. *La quinta Esposizione internazionale d'Arte a Venezia. Impressioni e ricordi*. Pistoia, G. Flori, 1904.

4. *Eugenio Müntz nell' opera sua* (extrait de *l'Italia moderna*, 1^{er} fasc., février 1904.)

rentes chaires, et par une analyse très serrée, il reconstitue l'évolution iconographique et artistique dont ces ouvrages demeurent l'immortel témoignage.

L'auteur passe ensuite en revue les autres sculptures et principalement les monuments funéraires : le tombeau de Cino da Pistoia, celui de Filippo Lazzeri, commencé par Bernardo Rossellino et achevé après sa mort, en 1464, par son frère Antonio ; la question si délicate du monument du cardinal Forteguerri, qui est l'œuvre de Verrocchio lui-même ou de ses élèves, et en particulier de Lorenzo di Credi, est longuement étudiée par M. Giglioli, et dans son analyse si impartiale et si documentée on peut trouver tout au moins les éléments d'une solution. Le chapitre sur les terres cuites des della Robbia est un des plus complets de l'ouvrage, et, quoique je ne puisse admettre avec l'auteur que le fameux groupe de la *Visitation* à San Giovanni Fuorcivitas soit l'œuvre de Luca della Robbia, il faut reconnaître qu'il a pour lui un grand concours d'autorités : ceux qui y voient l'œuvre de Fra Paolino sont certainement plus rares. La frise robbienne de l'*Ospedale del Ceppo* est aussi un des problèmes les plus discutés de la critique contemporaine : le nom de Giovanni della Robbia est encore celui qui semble à M. Giglioli le moins inadéquat. Une intéressante étude sur l'autel de Saint-Jacques, au Dôme, et des notes sur les « arti minori » complètent la partie de l'ouvrage consacrée à la sculpture.

Les œuvres de peinture conservées à Pistoie sont d'une importance relativement grande. Néanmoins on a découvert récemment dans l'église de San Francesco un vaste cycle de fresques du *trecento*. L'état médiocre de ces fresques, et la difficulté de s'en procurer encore de bonnes photographies, rend toute appréciation actuellement très difficile : certaines d'entre elles semblent appartenir à l'école siennoise, tandis que d'autres, évidemment giottesques, auraient été peintes par Puccio Capanna. La place manque, fût-ce pour indiquer seulement les recherches souvent fécondes en découvertes de M. Giglioli dans les églises et les palais ; signalons toutefois les pages qu'il consacre au chef-d'œuvre de Lorenzo di Credi : la *Madone* de la cathédrale.

Il serait injuste également de passer sous silence ce qui fait à nos yeux un des mérites et une des commodités de ce livre : la bibliographie d'abord, un modèle du genre, et l'ingénieux système des tables : table des œuvres d'art de Pistoie, de celles citées hors de Pistoie, des artistes, et aussi des documents mentionnés. Ajoutons à cela la coutumière excellence des photographies d'Alinari, et il ne nous restera qu'à espérer que M. Giglioli nous donne le plus promptement possible quelque digne pendant de son *Pistoia* : il n'a que l'embarras du choix dans cette Toscane qu'il aime et connaît si bien.

CHARLES DU BOS

VITTORE CARPACCIO, par G. LUDWIG et P. MOLMENTI¹

PRÉPARÉ par plus de vingt années de recherches, précédé par des ouvrages eux-mêmes importants, le livre de MM. Ludwig et Molmenti répond à l'attente qu'on en avait pu concevoir ; il n'est pas seulement une monographie d'une importance exceptionnelle, il constitue aussi une contribution essentielle

1. Vittore Carpaccio. *La vita e le opere*. Milano, Hoepli, 1906. In-4, xvi-307 p. av. 225 fig. et 62 pl.

à l'étude de l'art vénitien. On avait pris l'habitude de définir dans la peinture vénitienne de la fin du xv^e siècle deux courants différents, représentés l'un par Jean, l'autre par Gentile Bellini. Il convient aujourd'hui, à côté de ces deux grandes écoles, d'en distinguer une troisième. Lazare Bastiani en fut le chef; elle compta parmi ses membres de modestes artisans dont le souvenir se conserve à Sainte-Alvise ou au musée Correr, des artistes de second plan : Benedetto Diana, Vitore Marziale, Mansueti; Vitore Carpaccio en est la gloire. Le chapitre consacré à Lazare Bastiani est un modèle de critique et de sagacité historique; l'importance n'en échappera à personne.

Malgré de patientes investigations, la biographie de Carpaccio s'enrichit peu; du moins, elle se dégage de deux traditions également fausses et accréditées. Carpaccio n'est pas originaire d'Istrie; il est Vénitien de vieille souche; il n'a jamais visité l'Orient; la vue des Orientaux, nombreux à Venise, des gravures de Reuwich pour la *Peregrinatio in Terram Sanctam* de Breydenbach (1486) ont suffi à nourrir son imagination.

Carpaccio a beaucoup travaillé pour des *scuole*, associations religieuses et charitables. L'étude de ces associations, poursuivie à ce propos avec une curiosité minutieuse, intéresse au plus haut point l'histoire de la topographie et des institutions vénitiennes. De même, l'iconographie vénitienne s'enrichit de l'identification des portraits si nombreux, surtout dans la *Vie de sainte Ursule*.

La critique des attributions conduit à plusieurs hypothèses nouvelles. Le *Doge Mocenigo aux pieds de la Vierge*, de la National Gallery, est revendiqué pour Lazare Bastiani. La *Pietà* de Berlin est, d'accord avec M. Bode, définitivement considérée comme œuvre de Carpaccio.

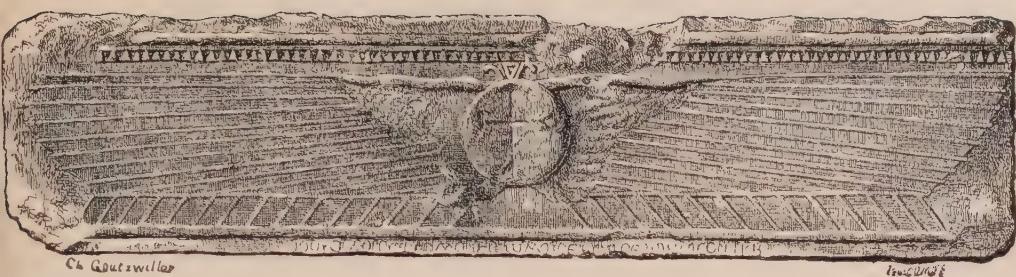
Ce livre, préparé par des recherches concertées et par des méditations communes, a été tout entier rédigé par M. Molmenti, et achevé après la mort de M. Ludwig, dont une préface émue rappelle la physionomie et les travaux. L'ouvrage est inégal : les premiers chapitres en sont les plus mûrement établis, les meilleurs. La fin a été un peu abrégée, sinon écourtée. Les lignes consacrées au tableau des *Deux Courtisanes* sont manifestement insuffisantes. Il semble aussi qu'il eût été nécessaire de parler davantage des toiles attribuées à Benedetto Carpaccio à Capo d'Istria, et où se trouve comme un centon des œuvres de son père. Enfin, sans restreindre la place due à l'érudition, il eût été peut-être possible d'insister davantage sur le côté esthétique, et de mettre en meilleure lumière le génie de Carpaccio.

L'illustration est très copieuse. Elle aurait pu l'être davantage, si l'on avait plus souvent reproduit, en les agrandissant, des détails difficiles à voir sur les planches d'ensemble. On s'étonne qu'aucune de ces images ne soit numérotée, que jamais un renvoi dans le texte n'indique la page où les retrouver; qu'il n'y ait même pas une table générale des gravures. Ces oubli matériels eussent été faciles à éviter, et ils rendent moins aisée la pratique d'un ouvrage qu'aucun écrivain d'art, aucun amateur de l'Italie ne saurait désormais négliger.

LÉON ROSENTHAL

L'imprimeur-gérant : P. GIRARDOT.

PARIS. — IMPRIMERIE DE LA « GAZETTE DES BEAUX-ARTS », 8, RUE FAVART.



LES ANTIQUITÉS ÉGYPTIENNES AU MUSÉE DU LOUVRE

LES DERNIÈRES ACQUISITIONS

LES personnes qui s'intéressent aux antiquités de l'Égypte et suivent avec une certaine attention les progrès de la collection égyptienne du Louvre savent que ce département de notre grand musée national s'efforce depuis plusieurs années de reprendre l'essor qui lui avait valu, dans la première moitié du xix^e siècle, une place hors rang parmi les collections du même genre, mais que lui avaient fait perdre les accroissements rapides du musée du Caire fondé par Mariette il y a cinquante ans, et même — il serait absurde de le méconnaître — ceux du British Museum et du musée de Berlin que des subsides importants, joints aux dons multipliés des sociétés de fouilles, ne cessaient, pour ainsi dire, de transformer à vue d'œil. Sans compter la part d'accroissement due à la générosité des particuliers, il semble, en effet, qu'une noble émulation ait suscité et entretenu sans interruption chez nos rivaux ce courant de donations et de legs qui fait plus pour le développement d'un musée que les crédits réglementaires, si forts qu'on les suppose, car il n'en est pas des antiquités égyptiennes comme des tableaux : l'argent n'en fait pas naître l'occasion.

La marche constamment ascendante du musée de Berlin est, à tous égards, particulièrement digne d'attention. Là, comme dans

toutes les branches de l'activité allemande, s'est manifestée une méthode rigoureuse, allant droit au but, et au besoin ne reculant pas devant des moyens que je me contenterai de qualifier d'énergiques. L'expédition prussienne de 1842-1846, dans la vallée du Nil, avait donné l'exemple. La salle principale des monuments de l'Ancien Empire du palais du Lustgarten, qui est encore et qui surtout était indubitablement jusqu'à ces dernières années sans rivale en Europe, par l'ampleur qu'y prend l'exhibition de ces bas-reliefs épisodiques et pittoresques, dont les décorateurs des tombes avaient fait un si judicieux et si ingénieux emploi, et qui ont transmis en scènes multiples presque toutes les formes de la vie urbaine et rurale, du X^e au XXX^e siècle avant J.-C., cette salle principale constitue véritablement pour l'art égyptien ce que les salles grecques du British sont pour l'art hellénique, une façon de Capitole archéologique¹. Modestes imitateurs de Lepsius, car les temps étaient changés, les consuls ou agents spéciaux de l'Allemagne, tels que Travers et Reinhardt, pour ne citer que les principaux, se mirent en devoir d'échantillonner comme sur commande toutes les époques de l'art égyptien et réussirent à ce point qu'il est à peine besoin d'aller jusqu'à Gournah pour se faire une idée à peu près exacte de la sculpture civile sous le Nouvel Empire : elle est plus que convenablement représentée sur les bords de la Sprée par de splendides morceaux découpés dans les tombes et qui font penser à ces carrés que des ciseaux sacrilèges ont taillés au meilleur endroit d'une tapisserie. Jusqu'à ces dernières années, l'archéologie allemande n'avait en Égypte que des représentants bénévoles ou occasionnels : elle dispose aujourd'hui d'un attaché scientifique permanent à l'agence diplomatique du Caire, M. le Dr Borchardt qui, du moins, exerce son action d'une manière scientifique et plus en harmonie avec les règlements locaux. Il est surtout bien placé pour surveiller le marché des antiquités et signaler instantanément à son musée l'apparition des pièces rares. S'il arrive que le musée soit pris au dépourvu, un des nombreux mécènes qui se sont constitués ses banquiers fait l'avance des fonds et quelquefois plus.

1. On a compris qu'il s'agit ici de ce groupement de chapelles funéraires enlevées à Abousir, à Saqqârah et à Gizeh, comprenant à côté de types tout à fait uniques, comme le revêtement intérieur de la chapelle du roi Zosir, extrait de la fameuse pyramide à degrés de Saqqârah, la chapelle d'Amten, les splendides parois de la chapelle de Mérab, fils de Chéops, et celles de Manofir, où fleurit le plus bel art de la V^e dynastie, véritables dépouilles opimes enlevées à l'Égypte memphite.

Il ne faut pas croire qu'en Angleterre les choses se soient jamais passées d'une manière plus restreinte ou plus effacée. Le lecteur a encore bien présent à l'esprit l'imposante perspective des statues plus ou moins colossales et d'autres monolithes qui s'alignent en bordure d'un bout à l'autre de l'*Egyptian room* du British, tout étonnés, s'ils ont encore gardé les âmes que les vieux magiciens y avaient mises, de revivre une seconde vie loin des rayons bénis du dieu Râ, sous la lumière blafarde des lampes à arc. Comme au temps des pharaons, des soins quotidiens leur sont donnés; ce ne sont plus, à vrai dire, des stolistes au crâne rasé qui les oignent des saintes huiles, mais une équipe spéciale d'employés bien stylés, qui les graissent et les frottent comme on fait d'une machine et les ont ainsi amenés, progressivement, à un degré de poli qu'on ne voit nulle part ailleurs. Le diorite, le basalte, le granit, le calcaire et même le plâtre stéariné des moulages ont fini par prendre, à ce régime, un aspect uniforme et quelque peu déconcertant: ainsi le veut le ciel carbonifère de Londres. Mais c'est principalement dans les salles du premier étage qu'on se rend le mieux compte de l'espèce de pléthora qui caractérise ce musée. C'est ici que la série fourmille. Voulez-vous des sarcophages? En voici deux pleines salles, où tous les modes d'ensevelissement sont représentés par de multiples exemplaires, depuis le préhistorique de Nagadeh jusqu'à l'époque chrétienne. Si vous passez de là dans les salles civiles, l'abondance est la même. Nulle part, si ce n'est au Caire, on ne peut voir un pareil ensemble de meubles aux formes élégantes et variées, une pareille cohue de vases de tout calibre et de toute pierre, de céramique de tout décor. Et les bronzes, les petits bronzes, toute l'armée des dieux devant laquelle le visiteur passe d'un air effaré! Le secret de cette implacable abondance est simple: presque toutes, sinon toutes, les sociétés de fouilles qui ont remué le sol de l'Égypte depuis 1882, c'est-à-dire depuis l'occupation britannique, sont anglaises. Ce que ces sociétés déversent chaque année dans le British, le South Kensington et l'Ashmolean d'Oxford pourrait presque dispenser ces musées d'avoir des budgets spéciaux. Ce n'est pas tout: il s'est formé d'admirables collections privées, dans ce pays où la noblesse n'a pas perdu ses hautes traditions de culture et de richesse artistique et où la fortune acquise dans le commerce et l'industrie sacrifie à cette forme du luxe qui est celle qui les rapproche le plus du faste des vrais potentats. Il est bien clair que l'avenir de ces collections est au British. La vitrine de céramique que le Rev. Mac

Gregor a consenti à exposer dans ce musée n'en sortira peut-être jamais.

Et le Louvre? Le Louvre a d'abord son passé. Quoi qu'il advienne, il ne pourra perdre la physionomie très particulière qui résulte de l'acquisition successive, pendant une quarantaine d'années, de collections entières ou partielles formées par des consuls ou notables résidents du Caire ou d'Alexandrie au temps heureux de Méhémet-Ali. Les nécropoles de Thèbes abritaient alors comme aujourd'hui dans leurs alvéoles une innombrable population de fellahs, qui, alléchée par les faciles débouchés que les antiquités trouvaient auprès des colons attirés sous le nouveau règne, dépensa dans le ravage des tombes une constance qui est, en quelque sorte, le génie héréditaire de la race. Il en fut de même à Saqqârah, à Abydos et en plusieurs autres endroits, mais sur une échelle beaucoup moindre. Ce qui caractérise, en effet, les collections faites à ce moment, c'est la prédominance des objets d'époque et d'origine thébaines. Les collections Drovetti¹, Salt, Durand, Clot-bey, Delaporte et Rousset-bey, acquises en bloc, nous ont ainsi valu de posséder la fine fleur de la petite sculpture et des arts industriels de cette époque si florissante. Par cette voie aussi nous est parvenue la plus grande partie de nos stèles du Moyen Empire, de provenance abydénienne. Plusieurs de ces stèles sont des documents historiques devenus tout à fait classiques. Enfin, deux savants qui ont illustré, chacun à sa manière, la science française, qui ont l'un et l'autre appartenu au Louvre, Champollion le jeune et Mariette, l'ont enrichi du produit de leurs missions; et quel est ce produit? C'est la riche statuette de la reine Karomama, le sarcophage en basalte de Zaho, la merveille du genre, le bas-relief de Séti I^{er}, pour Champollion; c'est le *Scribe accroupi*, le Sérapéum avec ses stèles et ses bijoux, ce sont les sarcophages des deux Antef, pour Mariette. La période la moins productive fut celle qui s'étendit de 1869 à 1899. Plus de grande collection acquise en bloc, plus de mission dirigeant vers nos hangars de lourds convois de caisses. De pourvoyeur de nos collections, Mariette, passé au service du vice-roi d'Égypte, était, au contraire, devenu le principal obstacle à leur accroissement. Après sa mort, qui ne précéda que d'un an l'occupation anglaise, on aurait pu réagir et revenir aux anciennes traditions, d'autant plus que la France, en

1. Il s'agit de l'une des deux collections Drovetti; la seconde, la plus importante, est au musée de Turin dont elle constitue à proprement parler le noyau.

créant la mission permanente du Caire, mettait à la disposition du Louvre, s'il avait su en profiter, un excellent instrument. Mais la vérité m'oblige à reconnaître qu'il ne s'établit aucun contact



CYNOCÉPHALE EN CALCAIRE, ART DU MOYEN EMPIRE

(Musée du Louvre.)

entre le Louvre et cette mission, qu'à l'heure même où se fondait à Londres l'*Egypt Exploration Fund* on ne sut pas à Paris profiter de la leçon et que, par une étrange ironie du sort, les seuls monuments arrachés aux entrailles du sol qui parvinrent alors

jusqu'au Louvre furent un envoi gracieux de la Société anglaise¹. Mais à quoi bon insister sur nos fautes, puisqu'on s'est enfin rendu à l'évidence et que des mesures ont été prises pour que l'Institut archéologique du Caire, rentrant dans son véritable rôle, devienne une équipe active de fouilleurs, autant qu'une école d'application égyptologique? Le résultat de ce nouvel état de choses ne s'est pas fait attendre : sous la direction de M. Chassnat, les fouilles successives de MM. Palanque et Clédat à Baouit nous ont doté, au delà même de nos besoins, d'un ensemble considérable de fragments d'architecture, piliers, chapiteaux, rinceaux, archivoltes, richement décorés de motifs, qui ajouteront passablement au répertoire des arts coptes et byzantins; celles de M. Palanque à Siout nous ont valu un choix de sarcophages accompagné d'un nombreux mobilier funéraire de la XI^e dynastie, d'où se détache un monument d'une exceptionnelle importance : la statue de bois peint, grandeur nature, d'un chef militaire de Sioût, nommé Nakhti, qui attend, dans la nouvelle salle du *mastaba*, le remaniement de la salle du Moyen Empire où une place en vedette lui est destinée. Nous devons aussi aux fouilles de MM. Jouguet et Lefebvre à Tehneh une série d'objets de basse époque dont le numéro le plus attrayant est un beau vase bleu à anses et ornements en relief en parfait état et qui couvre, à lui seul, les frais de la petite campagne de fouilles. L'exploration de la nécropole d'Abou-Roach par M. Chassnat a amené, entre autres, la découverte d'une tête en grès rouge du roi Didoufri ou Ratotef de la IV^e dynastie qui nous est destinée et qui est un morceau unique en son genre.

Une mesure non moins efficace, prise par le Conseil des Musées, a été d'autoriser le département égyptien à aller faire ses affaires sur place. Les résultats de ma mission de 1903 sont, je crois, suffisamment tangibles : le *mastaba*², la colonne en syénite du temple d'Ounas qui va être incessamment installée, le bas-relief en calcaire de la V^e dynastie que j'appellerai la *Jeune femme au lotus*, un bas-relief en granit provenant du sanctuaire d'un temple et portant la tête diadémée d'Alexandre Aigos demi-grandeur nature et d'une exécution aussi élégante et aussi nette que l'effigie d'une médaille à fleur de coin. Mais l'acquisition qui me causa le plus de joie, par la part d'imprévu qu'elle comporta, fut celle d'une palette de schiste à repré-

1. Je veux parler des bas-reliefs et des deux chapiteaux de granit du temple de Bubastis provenant des fouilles de M. Ed. Naville.

2. Voir notre étude dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, t. I, p. 177.

sentation animale d'époque archaïque, en parfait état, objet de la plus grande rareté puisque le nombre de ses congénères connus jusqu'à ce jour, entiers ou fragmentaires, n'atteint même pas dix.

Par un heureux concours de circonstances, les avantages recueillis en Égypte devaient être bientôt suivis d'une de ces aubaines que Paris ne nous réserve qu'à de grands intervalles¹. La première partie de la collection Amélineau, après sept ans de négociations restées



VASES CANOPES EN CÉRAMIQUE ÉMAILLÉE
AYANT VRAISEMMENT RENFERMÉ LES VISCIÈRES DE RAMSÈS II
(Musée du Louvre.)

infructueuses avec les principaux établissements égyptologiques du monde, était mise en vente à l'Hôtel Drouot, et nous pouvions

1. Voici la liste des grandes ventes où le Louvre fut l'un des principaux acquéreurs et grâce auxquelles plusieurs monuments de premier ordre et beaucoup d'autres d'un intérêt très appréciable ont pu rester à la France : Mimaut (1837), Anastasi (1857), Palin (1859), Fould (1860), Posno (1883), Hoffmann (1^{re} vente 1886), Tyszkiewicz (1898), Hoffmann (2^e vente 1899). Indépendamment de ces ventes, des achats directs généralement faits à des marchands en quelque sorte attitrés nous ont valu quelques très belles pièces, notamment l'admirable cynocéphale, qui porte tous les caractères du plus bel art du Moyen Empire et qui est jusqu'à présent l'aîné et le plus remarquable de tous les monuments du

acquérir pour une somme ronde de cent quatorze mille francs les pièces les plus remarquables de cette collection, sans nous encombrer de plusieurs tonnes de débris que nous eussions été bien aises de voir répartir entre les musées et Universités de province, mais qui prirent le chemin de l'étranger. On se rappelle que le morceau capital, la pièce de résistance de cette collection était la stèle du Roi Serpent. L'art de la période thinite, c'est-à-dire du cinquième millénaire avant J.-C., n'a produit rien de plus caractéristique ni de plus beau que cette auguste pierre qui se dresse aujourd'hui dans notre salle de l'Ancien Empire, comme le très précieux trophée de la lutte engagée pour reconquérir notre suprématie¹. Les dernières rumeurs de la vente étaient à peine apaisées qu'on nous apportait l'admirable statue de petit format, en grès siliceux, du Premier Prophète Amenemhatankh, contemporain du roi Amenemhat III de la XII^e dynastie, qui est, à ma connaissance, le plus joli portrait purement civil de cette période. Ces diverses acquisitions, en y comprenant les frais de transport et d'installation du *mastaba*, ont fait sortir de la caisse des musées pour les années 1903-1904, plus de 200 000 francs. Quel établissement au monde, y compris le British, aurait consenti pour sa section égyptienne un pareil sacrifice dans un si court intervalle? C'est que, avare de nos deniers devant des offres d'un intérêt secondaire et systématiquement opposés aux pièces de série quand elles n'ajoutent rien ou peu à nos connaissances, nous mettons toute notre ambition à poursuivre les plus beaux et les plus typiques exemplaires de l'art égyptien sous toutes ses formes et les documents archéologiques et historiques qui ne sont pas d'inutiles variantes comme se plaisent à en recueillir les monomanes de la profession, et cependant nos dépenses calculées sur une

même type. La représentation que nous donnons ici, par surcroit, de ce monument encore inédit suffira à montrer à quel point il diffère des cynocéphales monumentaux représentés sous le Nouvel Empire. (Cf. notamment ceux qui formaient le soubassement de l'obélisque de Louqsor, actuellement dans la salle Henri IV du musée égyptien) et même les petits cynocéphales en terre émaillée de l'époque saïte. C'est pourtant avec ces derniers que le rapprochement est le plus instructif quand on se rappelle la réaction artistique qui mit en vogue à l'époque des Psammétik l'art de la première période thébaine.

1. C'est la concurrence du musée de Berlin qui fit monter les enchères à un chiffre sans précédent en matière d'antiquités égyptiennes. On se représente sans peine l'importance prise par cette stèle dans la série monumentale (Ancien Empire) de ce musée et conséquemment la lacune regrettable qu'elle y laisse, du fait de son acquisition par le Louvre. — V. la reproduction de cette stèle dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, t. I, p. 179.

LES ANTIQUITÉS ÉGYPTIENNES AU MUSÉE DU LOUVRE 361

moyenne de cinq à six années ne sont pas supérieures, tant s'en faut, à celles de nos rivaux.

Nous étions dans la période des vaches grasses : l'année suivante (1905) nous réservait une moisson dont la valeur n'échappera à aucune personne tant soit peu compétente. Comme nous touchons là aux dernières opérations du département égyptien, l'année 1906 ayant été une année d'entièbre réserve et d'absolu recueillement, il me



VASES CANOPES EN CÉRAMIQUE ÉMAILLÉE
AYANT VRAISEMMENT RENFERMÉ LES VISCÈRES DE RAMSÉS II
(Musée du Louvre.)

sera permis d'insister et de ne pas me borner à une sèche énumération. Un ami de notre musée, M. J. Peytel, l'amateur bien connu, nous a fourni l'occasion de poser notre premier jalon en nous abandonnant aimablement ses droits sur un bijou acquis par lui à la vente Guilhou et auquel j'attachais pour ma part un prix tout particulier¹. C'est une pendeloque en électrum aussi curieuse par sa forme et par son style que par son caractère et son origine : elle

1. Il avait très vivement fixé mon attention à la vente Tyszkiewicz en 1898, où l'insuffisance de nos crédits, absorbés par l'achat de la statue à inscription magique, avait dû forcément limiter nos efforts.

représente le dieu Khnoum ou Cnouphis à tête de bâlier, coiffé du bonnet à plumes d'Osiris, appelé *atef*, tenant son corps mumiforme, c'est-à-dire comprimé hiératiquement par les bandelettes funéraires, accroupi sur un motif floral formé d'un lotus mi-épanoui entre deux boutons. La figurine n'est pas traitée en ronde bosse, mais dans cette manière plate dont nos décos et autres insignes honorifiques peuvent donner idée. La technique de cet objet est aussi intéressante que son aspect est attrayant, et elle provoque par la délicatesse de son travail et la finesse de ses accessoires l'admiration des orfèvres d'aujourd'hui. Les pièces d'incrustation en pâte de verre, lapis et cornaline qui contribuaient à l'effet de richesse produit par ce joli bibelot ont malheureusement disparu. Une bélière fixée au revers servait de passant à une chaîne de cou, en sorte que la pendeloque retombait sur le haut de la poitrine du personnage sacerdotal dont elle était l'insigne. Nous possédions des pectoraux royaux, des parures féminines et deux de ces petites Déesses-Vérité en lapis-lazuli qui étaient, au dire de Diodore, l'un des signes distinctifs des juges, mais nous manquions (et nous n'étions pas les seuls) d'un de ces pendants de collier qu'on voit au cou de certains prêtres de haut rang.

Un heureux hasard a voulu précisément qu'une figure de prêtre porteur d'un insigne analogue fit presque au même moment son entrée dans nos collections. A la vente Philip, en avril 1905, MM. Aynard et Gonse, membres du Conseil des Musées, furent séduits par un fragment très savoureux de statue en cette pierre verdâtre, très dure, à cassure cristalline et susceptible d'un poli métallique, que l'on appelle dans le langage lapidaire de la « prime d'émeraude ». Ce personnage au crâne rasé, au visage placide, orné d'un nez de peu de saillie et d'une bouche délicatement troussée par le sourire distinctif de l'époque saïte, existait déjà dans nos collections sous les espèces d'une tête en pierre jaspée, mais, tant au point de vue de l'étude iconographique de la ressemblance que de l'intérêt exclusif qui s'attache à toute pièce supérieurement traitée et enrichie par la beauté et la rareté de la matière, il y avait lieu de ne pas trop résister à la tentation, et c'est par là que nous avons fini.

Mais j'ai hâte d'en venir à d'autres négociations que j'avais engagées en Égypte, où je me trouvais vers la fin de mars 1905. Je veux parler de ces vases-canopes qui ont tant défrayé la chronique l'hiver dernier, et du buste du roi Aménôthès IV-Akhounaton qui, depuis cinq mois qu'il est exposé, obtient le suffrage unanime de tous les

connaisseurs. L'un des vases, possédé par un habitant du Caire, m'avait été signalé antérieurement par un savant très compétent en la matière comme l'un des plus splendides exemplaires de la céramique thébaine et de nature, par conséquent, à rehausser grandement le niveau déjà très haut de notre collection d'objets d'art.



BUSTE DU ROI AMÉNÔTHÈS IV - AKHOUNATON

CALCAIRE PRIMITIVEMENT PEINT

(Musée du Louvre.)

L'examen que, dans la suite, j'ai pu faire du vase en question et de ses trois congénères dont l'existence ne me fut révélée que plus tard et en d'autres lieux, me donna la certitude que ces vases émaillés de bleu, d'un type assez particulier, de dimensions inusitées et contenant des matières momifiées et garnies de linge, remplissaient l'office de canopes et qu'à tout bien considérer ils avaient quelque

chance pour être ceux du personnage dont les noms royaux y étaient tracés en beaux hiéroglyphes sur l'un des côtés de la panse, au-dessus du motif lotiforme qui en décore la base. L'analyse du contenu, faite à Lyon par M. le Dr^r Lortet, doyen de la Faculté de Médecine, et MM. les Dr^s Hugounencq et Regaud, professeurs à la même Faculté, confirmant notre hypothèse, vient de donner des résultats qu'il serait hors de propos d'exposer tout au long. Il nous suffira de dire que des linges imprégnés de matières organiques d'origine viscérale et d'aromes y étaient comprimés au point d'atteindre dans l'un des canopes la dureté de la pierre. En sectionnant à la scie l'un des paquets, on rencontra un nodule musculaire fortement racorni dont la structure histologique était celle du cœur.

J'ai exposé ailleurs¹ les principales questions d'un caractère un peu spécial qui se posent au sujet du buste d'Akhounaton. Je m'en tiendrai donc strictement ici à l'appréciation de la valeur artistique de l'œuvre. L'art égyptien est un art essentiellement synthétique. Il a une tendance marquée à ramener toutes les formes à des types généraux dans lesquels se résument les impressions multiples produites sur notre rétine par l'infînie mobilité d'aspect des êtres et des choses. Cette tendance tient à des causes, très diverses, et les examiner ou même simplement les énumérer serait presque écrire le premier chapitre d'une histoire de l'art égyptien. La principale et la moins discutable de ces causes, parce qu'elle apparaît comme un fait facile à constater, c'est que la sculpture, sous quelque aspect qu'on l'envise, hiératique ou laïque, fixe ou mobile, indépendante ou accessoire, n'a jamais été conçue comme un art pouvant avoir sa raison d'être en dehors de l'architecture, ou libre de se désaccorder d'avec le cadre rectiligne, monumental ou non, qui en est le réceptacle habituel. De là, ces attitudes simples, calmes, rythmées, qui font le plus singulier contraste avec l'esthétique agitée et échevelée de la sculpture moderne. Les artistes les mieux doués ont contracté ainsi un pouvoir habituel d'exprimer d'une manière fortement typique les éléments les plus caractéristiques de la physionomie en négligeant ce qui est secondaire. Ils sont ainsi parvenus à cette intensité d'expression qui se dégage de leurs statues-portraits. Quel est celui de nos sculpteurs le plus imbu de réalisme, le plus maître de sa facture, le plus capable de rendre avec virtuosité le frisson vital de la chair, les dehors mobiles et vibratiles des corps vivants, qui pourrait rien

1. Fondation Eugène Piot, *Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. XIII, p. 5 et suiv.



Histoire de l'art

BUSTE DU ROI AMENÔTHÈS IV - AKHENATEN

Calcaire, probablement peint

Le Musée du Louvre

Fig. A. P. Gobelin, Égypte

créer par ses procédés d'aussi saisissant et de plus complètement vivant et respirant que le *Scribe accroupi*? Akhounaton, qui est encore plus près de notre âme moderne et des exigences de notre sensibilité par le caractère si complexe de sa physionomie, a été réalisé de la même manière. Les traits les plus nettement déterminants du visage royal y font en quelque sorte saillie. Ce sont eux qui ont fixé du premier coup la ressemblance et substitué à l'agaçante obsession de l'image la vive sensation du modèle vivant. La résurrection du roi hérétique en est complète : nous le voyons aujourd'hui tel qu'il devait être, avec son regard enfantin éclairant un visage maillong, sa bouche sinueuse, un des traits ataviques les plus marqués, ses oreilles faunesques aux cartilages sèchement contournés. L'Amenôthès, influencé, subjugué par les prêtres d'Héliopolis, ses premiers maîtres, prenant l'audacieuse détermination d'évacuer un beau matin la capitale de ses pères, dans une équipée juvénile, pour se soustraire à l'entourage antipathique des prêtres d'Amon, bien plus, à Amon lui-même qui se transforma à ses yeux en un dieu malfaisant qu'il faut fuir au plus vite, dont il faut détruire le souvenir, effacer et gratter le nom en tout lieu, ce jeune fanatique, qui, loin de Thèbes, va chercher dans un pays



COLONNETTE EN CALCAIRE
PROVENANT DES ENVIRONS DE KARNAK
(Musée du Louvre.)

perdu un cadre absolument vierge à son rêve piétiste, nous devient subitement compréhensible. Le côté pathologique de sa personnalité, si fortement imprimé sur son masque d'adolescent, vient corroborer de la façon la plus éloquente et animer l'espèce de reconstitution hypothétique et artificielle que nous nous faisons de sa personne et de son règne d'après les documents écrits. Voilà, certes, un des bons exemples de la valeur que prend comme appoint documentaire aux témoignages scripturaux l'art des époques les plus anciennement disparues.

Ce n'est pas là le seul intérêt que présente ce buste. Nous devons le tenir comme l'un des exemplaires les plus représentatifs de la transformation subie sous le règne du roi hérétique par l'art officiel. En s'éloignant de Thèbes, de son dieu et de son sacerdoce, Akhounaton ne fut pas seulement le promoteur d'un nouveau mouvement religieux, mais encore d'un véritable schisme artistique. Il abolit la représentation anthropomorphique des dieux et, du même coup, la représentation divine du roi. Ses images sont, dans la plupart des cas, purement humaines et rien n'y contribua plus, en dehors de la volonté imprimée par le roi, que la place prise sur les chantiers officiels par des équipes d'artistes recrutés un peu partout, à l'exclusion, il va sans dire, des architectes, sculpteurs et imagiers des corporations religieuses de Thèbes. Au canon traditionnel et officiel succéda cette manière libre, vivante, populaire, qui se manifeste à toutes les époques de l'art égyptien quand les rites religieux et les usages de cour lui laissent toute liberté.

Ce rapide exposé se terminera par la mention de deux colonnettes à fût fasciculé et chapiteau papyriforme, en calcaire blanc, provenant soit d'un édicule, soit plus vraisemblablement de l'atelier d'un tailleur de pierre où elles remplissaient l'office de modèles pour la mise au point et le dressage des supports de grandes dimensions employés dans les portiques. Ils ont été trouvés dans les *kōms* de décombres qui avoisinent le temple de Karnak.

Tel est le bilan brièvement exposé de nos dernières acquisitions. Mais ce n'est pas là la seule question vitale qui se pose pour un département tant soit peu ambitieux. La mise en valeur de ses richesses a une égale importance. Nous montrerons quelque jour ce qui a déjà été réalisé dans ce sens et ce qui reste à faire.

UN PEINTRE PETIT-RUSSIEN
A LA FIN DU XVIII^e SIÈCLE ET AU COMMENCEMENT DU XIX^e

VLADIMIR-LOUKITCH BOROVIKOVSKI
(1757-1825)

(PREMIER ARTICLE)



PORTRAIT DE V.-L. BOROVIKOVSKI
PAR SON ÉLÈVE
BOUGAËVSKI-BLAGODATNII

Vladimir-Loukitch Borovikovski, qui profita de ses leçons².

* * *

La fortune, si souvent acharnée à éprouver la constance d'un artiste, et qui, par exemple, l'approchant à diverses reprises des

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, t. I, p. 494, et t. II, p. 318.

2. Plusieurs peintures de Borovikovski, parmi lesquelles plusieurs sont

S'il n'est pas absolument permis de dire, au point de vue artistique, que, dans toute la durée d'un siècle, la tentative faite par Pierre le Grand de séparer la peinture civile de la peinture d'icônes resta sans résultats dont il y ait à tenir compte, on le doit à deux Petits-Russiens, incorporés de façon un peu indirecte à l'école russe et agrégés à l'Académie des Beaux-Arts, sans que celle-ci du reste y ait mis un empressement notable.

Nous avons jadis étudié ici le premier d'entre eux, Dimitri Grigorévitch Lévitski¹; nous voudrions aujourd'hui donner à connaître

occasions de succès, se fait comme un méchant plaisir de l'en éloigner, semble, au contraire, avoir voulu très nettement Borovikovski à Saint-Pétersbourg, près de la Cour, et avoir mis une véritable coquetterie à l'y amener.

D'origine noble, en un temps où l'ancienne organisation cosaque se fondait dans la noblesse russe, Vladimir-Loukitch avait dû, à son adolescence, entrer dans l'armée. Il y servit jusqu'au grade de lieutenant. Rendu libre, probablement par la mort de son père, survenue en 1775, il donna sa démission et, retiré dans la maison natale, à Mirgorod, il put se livrer à son goût marqué pour la peinture. Ce goût était familial. Son père, qui, sans doute, dirigea ses premiers essais, connaissait et pratiquait la peinture d'images. Il en était de même de son frère, l'oncle de Borovikovski. Les trois frères puînés de Vladimir-Loukitch, et un de ses cousins, s'en occupèrent aussi.

A Mirgorod, peignant des iconostases dans les églises de la ville et des environs, Borovikovski acquérait une réputation qui serait demeurée enfouie en Ukraine, comme celle de son père, lorsque le voyage de Catherine II en Tauride, en 1787, la mit à portée de la petite ville qu'habitait le jeune artiste et vint modifier toute sa carrière. C'est en qualité de portraitiste que l'imagier allait conquérir la plupart de sa gloire.

On sait ce que fut le voyage triomphal organisé par Potemkine. Au lendemain du vingt-cinquième anniversaire de son règne, Catherine se met en route, accompagnée de trois ambassadeurs, Fitz-Herbert, Cobenzl et Ségur. Le prince de Ligne, « jockey diplomatique », la rejoindra dès qu'il aura arrêté les détails du voyage auprès d'elle de son maître, l'empereur d'Autriche : cet empereur et le roi de Pologne viendront la féliciter.

Le 1^{er} mai, après un ennuyeux séjour à Kiev, que les glaces ont prolongé près de trois mois, la tsarine s'embarque sur le Dniépre, dans l'éclat merveilleux du printemps russe. Le 10, ayant déjà expédié sa rencontre peu agréable avec Stanislas-Auguste, elle arrive à Krémentchoug, première ville du gouvernement personnel de Potemkine. L'ancien favori en a fait comme le point de départ de tout le voyage, dont le reste n'a été qu'une sorte de préambule. Et, pour commencer (sans parler de ses prouesses habituelles : un magnifique jardin anglais, par exemple, où « il a fait transplanter

reproduites dans cette étude, figurent en ce moment à l'Exposition de l'art russe installée au Salon d'Automne, au Grand Palais. — [N. D. L. R.]

des arbres étrangers aussi gros que lui¹»), il a préparé à sa souveraine pour le lendemain une éblouissante revue de 45 escadrons de cavalerie. Sous son contrôle instant, la noblesse locale a tout organisé de son mieux. L'impératrice, quittant sa galère, descendit, raconte Ségar, « dans une maison vaste, élégante, bâtie et distribuée conformément à son goût² ». Quel malheur que l'ambassadeur français, donnant ces détails, s'arrête en si beau chemin ! le palais que Catherine habita et qui a aujourd'hui entièrement disparu, avait été justement décoré de tableaux par Borovikovski.

Krémentchoug, rapporte encore Ségar, « appartenait au régiment de Mirgorod³ ». Du moment que des peintures devaient y être exécutées, il est assez naturel qu'on y ait appelé le jeune lieutenant qui y avait évidemment plusieurs titres.

Il fut choisi dans ce but par Vassili Kapnist, son contemporain exact, fils de l'ancien colonel du régiment de Mirgorod. Vassili Kapnist avait dû à cette qualité d'être incorporé à Pétersbourg dans le régiment Préobrajenski, au lieu de rester dans sa ville d'origine. Poète qui se fit un nom durable, il se lia à Pétersbourg avec les poètes Lvov et Derjavine, dont il devint par la suite le beau-frère. Ces relations lui valurent d'être élu, à vingt-cinq ans, maréchal de la noblesse de Mirgorod et, deux années après, lors du voyage de Catherine, le même honneur lui était échu à Kiev.

On est porté à croire que les sujets que peignit Borovikovski à Krémentchoug lui furent inspirés, et, à l'énoncé de ceux dont la tradition a gardé mémoire, on peut penser que Kapnist n'y fut pas étranger. L'un d'eux n'était pas d'une nouveauté d'imagination bien grande, mais l'autre, d'une invention assez délicate, dépassait de beaucoup en courtisanerie informée ce que pouvait enseigner un simple séjour à Mirgorod. Dans le premier, Catherine, en Minerve, expliquait aux sept sages de la Grèce son Instruction pour le Code. Dans l'autre, Pierre le Grand labourait, et Catherine, derrière lui, ensemençait la terre, qui, « par endroits, portait déjà des fruits ». Deux génies, sous les traits des grands-duc Alexandre et Constantin (on remarque de quelle façon subtile leur père est omis), hersaient le labour. Ces tableaux, dont seule aujourd'hui peut donner idée une très faible *Bacchante* remontant aux années de jeunesse du peintre, plurent cependant à l'impératrice, — qui était, du reste, satisfaite

1. Prince de Ligne, *Oeuvres choisies*, t. I, p. 14.

2. Comte de Ségar, *Mémoires*. Paris, 1826, t. III, p. 130.

3. *Ibid.*, p. 126.

de tout. Elle fit donner l'ordre à l'auteur de venir se perfectionner à Saint-Pétersbourg, aux frais de l'État.

Cette façon d'« enlèvement » était pour donner prise à l'imagination des romanciers, et l'un d'eux, Danilevski, s'en est en effet inspiré. Mais il éprouva le besoin de renchérir sur les détails. Dans le roman *Catherine sur le Dniépre*, Borovikovski est devenu une jeune recrue, en train de boire de la manière la plus crapuleuse le prix de son enrôlement, lorsque l'impératrice vient à s'occuper de lui. Elle lui dépêche Potemkine en personne (*sic*), rembourse l'argent qu'a reçu l'artiste, le marie et l'envoie à Pétersbourg. Le lecteur voit déjà ce qu'il y a de faux dans cette affabulation. Tout ce qu'il apprendra par la suite du caractère de Borovikovski (qui ne fut jamais marié) lui en montrera davantage l'énorme absurdité.

Vladimir-Loukitch Borovikovski avait déjà trente ans, étant né le 24 juillet 1757, quand il fut envoyé à Saint-Pétersbourg par Catherine II. Le premier logement qu'il y eut, dans le quartier de la Poste, permet d'entrevoir la continuation de ses relations avec Kapnist. Le futur maréchal de la noblesse avait obtenu jadis un emploi dans cette administration par l'entremise de Lvov, architecte du monument dans lequel les Postes venaient de s'installer. Lvov joignait à son talent de poète des connaissances en architecture, et la construction d'une église, pour laquelle Borovikovski va exécuter des icônes, l'avait fait devenir, en 1785, membre honoraire de l'Académie des Beaux-Arts. En outre, il était en relations d'amitié avec Lévit斯基, par lequel sa femme fut peinte deux fois. Par suite de ces conjectures diverses, Borovikovski ne pouvait, à son arrivée, que se mettre à l'école de son célèbre compatriote.

Longtemps cette notion positive fut inexactement rapportée. Depuis le livre d'Andréev, tout au moins¹, ce fut une rédaction fixée que Borovikovski avait été « l'élève de Lampi et de Lévit斯基 ». La simple inspection des dates a permis à M. Gorlenko, auteur de la principale biographie et des recherches les plus suivies sur Borovikovski², de redresser l'ordre des choses. Lampi n'arrive à Pétersbourg que trois ans après Borovikovski. Et, aussi bien, au point de vue artistique, le seul examen de deux portraits qui figureront à l'exposition de Saint-Pétersbourg, en 1870, aurait dû

1. *La Peinture et les Peintres des principales écoles européennes* (en langue russe). Saint-Pétersbourg, 1857.

2. *Choses anciennes d'Ukraine* (en langue russe). Kiev, 1899, — et *Rousskii Arkhiv*, 1891, n° 6.

amener à la même conclusion. Ces portraits, les premiers datés que l'on ait de l'artiste, le portrait de son camarade l'architecte Philippov qui devint un de ses amis les plus fidèles (ce fut un de ses exécuteurs testamentaires), et le portrait de M^{me} Philippov (1790), sont nettement lévitskiens.

Vladimir-Loukitch, dans cette première période, et tant qu'il resta aux côtés de son compatriote, ne se risqua pas hors du petit portrait. On devine que ce fut pour lui un temps de réinstruction, d'études, de recueillement, d'orientation, que sa modestie était faite pour allonger plus que pour abréger. En dehors d'une œuvre personnelle importante, relevant de son premier métier, l'iconostase entière de l'église Saint-Joseph, — église construite par Lvov à Moghilov en souvenir de la première rencontre en cette ville de Catherine et de Joseph II, — Borovikovski n'exerce son talent qu'à des portraits sur zinc ou sur ivoire, qu'il peint directement, ou dans lesquels il reproduit, de très exacte façon, en les réduisant, des portraits de son maître ou d'autres peintres renommés. C'est une série habile, montée en couleurs. On y voit les Lvov au complet (le poète et sa femme, deux fois chacun); leurs fillettes; puis Derjavine et sa première femme, Catherine Bastidon, la timide et charmante « Plénire » dont Christophe de Mayr a gravé la fraîche image. Le Petit-Russe y joignit, feuillet unique dans son œuvre, la nourrice d'une des petites Lvov, une jeune paysanne de Torjok, vêtue d'un *sarafane* vert et coiffée d'un *kakochnik* de velours grenat orné de perles. C'est une étude d'après nature très franche. Lvov était originaire de Torjok, et Borovikovski fit peu après (1795), aux frais de la Couronne, pour un monastère de cette ville, une iconostase de trente-sept images qui lui fut payée 1 600 roubles. C'est là qu'il put faire connaissance d'un de ses modèles prochains, le prédicateur Michel Desnitski, avec lequel il fut en constantes relations.

Il n'est pas surprenant que certains grands seigneurs, à même de connaître les petits portraits de Borovikovski, aient souhaité avoir en ce genre, soit leurs propres images, soit des copies des portraits qu'ils aimait. Vladimir-Loukitch reproduisit de la sorte le *Nikita Panine* de Roslin et le *Paul Stroganov* de Voille. (Paul Stroganov, le célèbre élève de Romme, était le fils du directeur de l'Académie.) Borovikovski peignit aussi, mais d'original, une M^{me} Dmitriév-Mamonov, parente de l'avant-dernier favori, et une M^{me} Olénine, fille du maître de chapelle de la Cour. Dans ce monde si proche du palais, il fit encore le portrait d'Ardalion Torsoukov, menin du

grand-duc Alexandre, et celui de M^{me} Torsoukov, blanche et languissante jeune femme à mine de chatte, à laquelle fut dévolue, à la veille du mariage du jeune prince, une très galante mission¹.

Un an avant, s'il faut s'en rapporter à Rovinski, Vladimir-Loukitch aurait déjà pris contact avec la famille impériale par un portrait du grand-duc Constantin (1792). Notons, avant de quitter ce menu genre des débuts de Borovikovski, que l'artiste lui gardera une certaine tendresse de cœur. Il aimera toute sa vie, quand l'occasion s'en présentera, à réduire à cette petite échelle, et voire même à celle de la miniature proprement dite, ses grandes œuvres. Son Lévitiski, précédemment reproduit ici², et sur le fond duquel se voit une esquisse perdue du portrait de Michel Desnitski, est encore dans cette formule.

Pour grouper les ouvrages dont il a été question, nous avons, avec les derniers, anticipé quelque peu sur le second grand fait qui eut de l'influence sur l'art de Borovikovski, l'arrivée à Saint-Pétersbourg de Jean-Baptiste Lampi. Après la réussite en Pologne du portraitiste italien, Potemkine, peu de temps avant d'être surpris par la mort, l'avait mandé auprès de lui à Jassy. Le maître italien y exécuta, ou y commença, sept ou huit portraits importants ; puis, à la recommandation de Popov, secrétaire intime de Potemkine, Catherine l'appela à Pétersbourg. Elle lui demanda un grand portrait d'apparat qui n'est signé qu'en 1793, et Lampi fit de pareils portraits de Marie Féodorovna d'une part, et de ses deux fils Alexandre et Constantin, de l'autre. Les commandes, ensuite, ne manquèrent pas, et il va de soi que Lampi, en dehors de l'aide de son fils, qui n'avait que seize ans, put s'accommoder de celle de Borovikovski. Il trouvait en lui un élève de tout repos, attentif, fidèle, et d'une assiduité au travail dans laquelle l'artiste persévéra et qui lui permit de réaliser une œuvre considérable. Aussi allons-nous voir la vie des deux peintres liée dans tous leurs actes importants aussi longtemps que Lampi resta en Russie. Les honneurs académiques leur arrivent presque en même temps, et les modèles de l'un deviennent les modèles de l'autre. Enfin, quand Jean-Baptiste Lampi quitte Saint-Pétersbourg, Borovikovski lui succède dans son atelier de la rue Millionaïa.

Observons tout d'abord que ce n'est qu'après la venue de Lampi que Borovikovski aborde le portrait en buste dans les dimensions

1. Comte Féodor Golovine, *La Cour et le règne de Paul I^r*. Paris, Plon, 1903, p. 129.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, t. I, p. 495.

de la « grandeur naturelle ». Il signe en 1794 le portrait de son compatriote petit-russe Théodore Kvitka, juge militaire au régiment de Kharkov. D'une peinture ferme, avec la franchise de la pose du modèle et le rouge des revers de son habit, cette œuvre est la plus remarquable de la première façon, encore un peu impersonnelle, de Vladimir-Loukitch.

Cette même année, le 21 octobre, Lampi devient membre honoraire de l'Académie de Pétersbourg, et, dès le 4 décembre, il demande par lettre à la Compagnie de recevoir Borovikovski. L'Académie allègue qu'il faut pour cela, selon ses règlements, exécuter deux portraits indiqués par elle, mais elle « agrée » l'artiste qui lui est recommandé.

A dater de ce moment, le peu de faveur qui, à en juger par l'importance relative des œuvres que nous connaissons, s'était attachée à Borovikovski, disparaît. Dans un certain nombre de ses lettres, que M. Gorlenko eut la chance de retrouver et qu'il a publiées¹, le peintre parle (février 1795) de ses « nombreuses occupations qui, ne lui donnant presque aucun répit », l'empêcheront de se rendre à Mirgorod. Outre l'iconostase de Torjok, il peindra cette année le portrait du grand-duc Constantin, en uniforme de Préobrajenski, et le portrait de la princesse Nathalie Kourakine, grande amie de M^{me} Vigée-Lebrun, qui la peignit aussi et écrira pour elle ses *Souvenirs*. L'image de la princesse, passant dans un parc, pliée dans un châle cannelle, et tournant la tête vers le spectateur, est dans une des formules les plus sobres des portraits de Lampi.

Cette même année, ou au plus tard dans le courant de 1796 (car le 26 novembre l'impératrice meurt), Vladimir-Loukitch exécute un curieux portrait de Catherine qui a un charme de portrait intime. Comme un dessin en quelques traits représentant Potemkine, et qui appartient à M. Ostrooukhov, ce portrait traduit évidemment une impression personnelle de l'artiste. Suivie de sa levrette familière qui se frôle, importune, à ses jupes, Catherine fait sa promenade matinale dans le parc de Tsarskoé-Selo. Vêtue d'une douillette de satin et coiffée d'un haut bonnet orné de rubans, l'impératrice tient dans la main droite une canne de jonc. Sa main gauche ramène la douillette sur son corps. La souveraine n'est point flattée. Pour prendre un terme dont se servait déjà le chevalier de Corberon en 1780, on dirait qu'on la voit là en « bonne dame »

1. *Rousskii Arkhiv*, 1891, t. II, p. 280 et suiv.

de l'Ermitage ou de Peterhof. Comment accueillit-elle cette image, elle qui tout récemment avait été si pointilleuse pour Lampi : un heureux pli absent, caractéristique de sa physionomie, disait-elle, la faisant trop sévère ? « Il fallut retoucher, conte l'auteur des *Mémoires secrets*, et gâter le portrait, qui paraît celui d'une jeune nymphe. » Mais autre chose après tout est un portrait d'apparat confié à un étranger en vue et destiné à être infiniment multiplié ; autre chose, un portrait de moindre format, d'un peintre plus modeste, qu'elle peut tenir pour plus naïf et dont elle se considère en quelque sorte comme l'inventrice. Borovikovski, au reste, s'il n'a pas rajeuni Catherine, lui a donné les yeux gais, l'air de grande sérénité qui lui plaisaient ; il a fait d'elle une image sympathique. On peut croire que l'impératrice s'accommoda de ce portrait. Il en existe deux répliques, et l'inscription gravée de l'une nous apprend que Catherine en personne donna cette peinture au maréchal Roumiantsov¹. Cette toile de Borovikovski eut l'honneur d'être remarquée par Pouchkine. C'est d'après elle — et cela est très frappant pour qui a lu le récit — que le poète écrivit, dans *La Fille du Capitaine*, la rencontre de l'héroïne avec l'impératrice, à qui elle raconte ingénument ses malheurs, sans se douter qu'elle s'adresse à la souveraine.

On peut voir un témoignage des bonnes dispositions de Catherine pour Borovikovski dans les portraits des petits-enfants de l'impératrice auxquels il eut part. Il revêt Alexandra-Pavlovna, l'année de ses fiançailles avec le roi de Suède, et sa sœur Hélène (1796) de l'éternel « uniforme » à rayures que Vigée-Lebrun, l'année précédente, avait voulu supprimer et qu'elle dut rétablir. Il peignit aussi la mère des jeunes princesses, Marie-Féodorovna (mais sans rendre la vigueur éclatante de cette magnifique femme), et Elizabeth-Aléxiévnna, la jeune épouse du futur Alexandre Ier. Ce dernier portrait, en jolis tons mauve céladon, est la plus agréable de ces images de Cour, un peu blanches, un peu fades, — comme timides, dirait-on, — et aussi, un peu, comme rêvées en même temps que regardées, expression si curieuse et si particulière du tempérament du peintre.

L'autre commande, plus importante en somme, qui lui vint de Catherine, fut celle du portrait en pied de Fet-Ali-Mourza-Kouli-Khan,

1. Les deux portraits, ne différant que par une variante dans le paysage et la couleur de la douillette, furent gravés. L'un le fut par Outkine en 1828, et Nagler donne sa planche pour « un des chefs-d'œuvre de la nouvelle chalcographie ».

que son frère, le schah de Perse, avait envoyé en ambassade à Pétersbourg. Cette œuvre, jadis à l'Ermitage, dut être pour Borovikovski un travail dont dépendait tout l'avenir de ses productions officielles. Il s'en tira à souhait. Fet-Ali, âgé de trente-cinq ans, le visage empreint d'impassibilité orientale, avec une longue barbe noire, est vêtu d'un ample manteau de brocart qui ouvre sur une robe de satin violet clair. A sa ceinture, faite d'une étoffe des Indes, est



PORTRAIT DE M^{me} MARIE-IVANOVNA LOPOUKHINE, PAR V.-L. BOROVIKOVSKI
(Galerie Trétiakov, Moscou.)

passé un poignard incrusté de pierreries. De sa main droite, aux ongles teints au henné, et qui est posée sur sa ceinture, le prince tient un chapelet de perles; sa main gauche repose sur son cimeterre. Il a pour chaussures des bottes de maroquin rouge et des babouches vertes. Il est coiffé d'un turban de cachemire à fond clair, avec un rebord noir sur le front. Sa silhouette se détache sur le ciel pur, près d'un bouquet de chênes rameux. Derrière lui s'agitent des soldats persans, dont l'un maintient un cheval. Au loin on aperçoit les minarets d'une ville crayeuse. Le portrait est vivant; l'ensemble du tableau, à quelques verdures près, un peu acides, est harmo-

nieux. Plusieurs morceaux, la fourrure sombre du manteau, la ceinture, la robe, sont d'un bon coloriste. Lampi pouvait sans doute réclamer comme venant de lui l'art de monter très haut certains jolis tons auxquels l'unité profonde est sacrifiée ; mais s'il fut un exécutant plus prestigieux, c'est tout juste s'il attacha jamais autant d'attention consciencieuse à un visage que le fit son élève ce jour-là, et s'il atteignit à autant d'expression psychologique.

La mort de Catherine ne priva pas le peintre de la bienveillance impériale. Il fit, durant le règne de Paul, le portrait de l'empereur, d'autres portraits de ses enfants, et fut chargé d'œuvres décoratives pour le palais Michel.

En 1797, Vladimir-Loukitch exécute d'abord le portrait à un an du grand-duc Nicolas. Assis, comme le sera le *Roi de Rome* de Gérard, l'enfant, sur un canapé derrière lequel est une draperie, joue avec le ruban bleu de l'ordre de Saint-André et de somptueuses plumes blanches qui ornent le cimier d'un casque. Borovikovski eut à refaire en petit ce portrait sur zinc et adjoignit au magnifique enfant sa sœur Anna, entourée de jouets. Cette année-là, l'artiste reçut du directeur de l'Académie, comte Moussine-Pouchkine, sur lequel Lampi avait une grande influence, 200 roubles à titre de récompense, pour deux portraits qu'il avait faits des Boutourline. Il y eut des murmures dans le clan académique, et le comte, qui voulait instituer un prix annuel de pareille somme, le supprima. Le prix ne fut ainsi distribué qu'une fois. Cette même année, le Conseil de l'Académie ayant examiné des esquisses de portraits de la famille impériale, demandées à différents peintres par le Département des Apanages, accepta celles de Vladimir-Loukitch. Il lui en fut commandé d'autres l'année suivante. Dans ses lettres, Borovikovski continue à parler de ses occupations et à déplorer de ne pouvoir aller en Petite-Russie. La société vient décidément à lui, et Lampi, rentré à Vienne en 1798, n'a pas peu contribué, semble-t-il, à le mettre en crédit auprès d'elle. Entre les portraits qu'exécute alors le Petit-Russian, distinguons celui de Marie-Ivanovna Lopoukhine, sœur du comte Théodore Tolstoï. Ce portrait inaugure une catégorie charmante, sur laquelle nous aurons à insister : les portraits de jeunes filles de Borovikovski. Nonchalamment appuyée sur une console de jardin, à l'ombre d'un de ces arbres d'essence blanche, bouleaux et « grisards », que Vladimir-Loukitch a pris aux fonds de tableaux de Lampi, M^{me} Lopoukhine, avec sa robe blanche, son châle bleu « à l'abandon » derrière elle, sa ceinture mauve clair

et son bracelet d'ambre effacé, rappelle sans doute encore les tableaux du maître italien. Elle a déjà, néanmoins, par sa langueur, sa sensualité qui s'ignore, sa personnalité, son rêve, par certaines dou-



PORTRAIT DU TSAR PAUL I^{er}, PAR V.-L. BOROVIKOVSKI

(Galerie Romanov, Saint-Pétersbourg.)

ceurs de tons de la peinture, — elle a déjà quelque chose qui appartient en propre à Borovikovski. Ce n'est pas sans raison que cette toile, qui se voit à la galerie Trétiakov, à Moscou, est devenue la plus populaire des œuvres du peintre.

Borovikovski a fait de Paul I^{er}, déjà grand-maître de l'ordre de Malte, un portrait d'apparat digne d'attention dans la suite icono-

graphique de l'empereur. Placé historiquement entre le portrait de Chtchoukine, à l'avènement de Paul, où on ne voit en ce prince que l'imitateur de Frédéric le Grand, et le portrait de Tonci, dans lequel on a lieu de croire que l'artiste ne put représenter qu'un fou, le portrait du Petit-Russe sauve harmonieusement ce qu'il y avait d'étrangement disparate dans la personne de Paul. Le portraitiste a marqué avec aisance « l'air d'intelligence et de finesse, les yeux vifs et animés, la grande expression de douceur et de dignité, ne se démentant jamais », notés par la baronne d'Oberkirch, de même que « la sorte d'élégance » que M^{me} Lebrun accordait au fils de Catherine, après avoir adroitement indiqué par ailleurs, en deux mots, « son nez camard, sa bouche fort grande, garnie de dents très longues, qui le faisaient ressembler à une tête de mort ». Sans omettre aucun des détails auxquels le vétilleux monarque pouvait s'attacher pour les réclamer avec menaces et frénésie, il fallait une adresse certaine pour juxtaposer sans ridicule la culotte et les hautes bottes de l'uniforme de Préobrajenski, la dalmatique ponceau de l'ordre de Malte, surchargée du manteau impérial, et pour coiffer de la couronne énorme, reposant sur les grosses boucles de la perruque, la tête petite. Borovikovski sut faire une harmonie avec le pourpre de la dalmatique, les ors des franges et les brocarts du trône, autour duquel il a disposé un amoncellement d'étoffes entremêlées des attributs impériaux. On peut douter qu'il fût possible de faire mieux et plus vrai (1800).

L'affaire de l'ordre de Malte fut, dans la vie fantasque de Paul, la plus heureuse aubaine, et l'on sait de quelle large distribution de croix le tsar « inonda » ses créatures¹. Borovikovski fut un des artistes auxquels les nouveaux décorés eurent le plus recours. Pierre Lopoukhine, père d'une favorite de Paul, qui, pour l'amour d'elle, le fit prince, s'adresse à lui. Sa femme et sa fille suivirent. La favorite est, dans le portrait de Vladimir-Loukitch, une assez insignifiante jeune personne aux bras maigres. Sa mère, au contraire, en son bel épanouissement, en son attitude passante et réfléchissante (comme M^{me} Kourakine, elle se promène dans un parc), sa mère est une verdoyante personne de délicieuse impression, ce à quoi ajoutent assurément la dominante brun noisette de la toile et le merveilleux effet d'un ruban mauve noué à la façon de Pierre de Corton dans des cheveux noirs.

1. Comte Féodor Golovine, ouvr. cité, p. 481.

Alexandre Kourakine, qui en était au moins à son sixième ou à son septième portrait, et qui venait d'employer Vigée, après s'être servijadis ou naguère de Roslin et de Voille, voulut de Borovikovski un portrait de profil, un autre jusqu'aux genoux en bailli de l'ordre



PORTRAIT DE LA PRINCESSE LOPOUKHINE, PAR BOROVIKOVSKI

(Appartient au Prince N. Lopoukhine-Demidoff, à Korsoun.)

de Malte, puis un portrait en pied¹. Dans la troisième de ces images, Kourakine, invariablement souriant, bel homme, avec quelque chose de mou et de voluptueux dans la physionomie, se tient près d'une

1. Dans la plupart de ses salons, « meublés plus richement les uns que les autres, dit M^{me} Vigée-Lebrun, on remarquait, soit en pied, soit en buste, le portrait du maître de la maison. » (*Souvenirs*, éd. Charpentier, p. 64.)

table chargée de papiers, sur laquelle est posé un buste de l'empereur. Il est vêtu d'un habit de drap d'or, tout ruisselant de reflets, constellé de plaques de brillants, et broché de cordons autant qu'on peut l'être. Paul, son ancien compagnon de classe, lui avait donné presque tout cela en moins de deux mois. Le manteau de l'ordre de Malte est jeté, auprès du futur ambassadeur à Paris, sur un fauteuil; la grande croix blanche et la « passementerie des passions » sont étalées en belle évidence. Sous les pans d'une draperie verte qui retombe d'une haute colonne, on aperçoit le palais Michel que Paul venait de faire construire avec une si grande impatience de l'habiter.

Un autre important personnage du règne de Paul, propriétaire dans le gouvernement de Moghilov, fut aussi Vladimir-Loukitch comme portraitiste et lui amena sa famille. Son choix paraît en outre, dans l'administration à laquelle il présidait, avoir créé une tradition. Caissier impérial, le prince Vassiliev devint le premier ministre des Finances qui ait eu cette appellation en Russie, et deux de ses successeurs au premier titre, Derjavine et Goloubstsov, furent portraiturés par Borovikovski¹.

Aux portraits d'apparat de Borovikovski et à ses portraits de gens en uniforme, si beaux puissent-ils être, bien des amateurs renonceraient plutôt qu'aux attrayants portraits de jeunes personnes qu'il exécute avec fécondité de 1799 à 1804. C'est la partie riante de son œuvre et sinon en toute circonstance la plus profonde, souvent, au point de vue pictural, la mieux venue. Mélancoliques, languissantes, touchées, dirait-on, comme des *Souffrances du jeune Werther*, ses jeunes filles et ses jeunes femmes, les unes (leur mort rapide le prouva), trop réellement marquées de « morbidesse », d'autres d'une santé sensuelle, ont merveilleusement inspiré le peintre, au point qu'il fallait peut-être être un mystique aussi avéré que l'était — on

1. On ne saurait s'arrêter à tous les portraits de Borovikovski, marqués comme d'un signe distinctif, aux environs de 1800, de la petite croix d'émail blanc de l'ordre de Malte. Les noms de quelques-uns de ses modèles, ministres, sénateurs, officiers, fils de grands seigneurs, etc., diront la situation qu'il avait acquise : il peignit Rostopchine, le futur gouverneur de Moscou, Obolianinov, Lachkévitch, Rounitch, Pierre Kikine, le comte Pierre Tolstoï, le prince Serge-Nicolaévitch Dolgorouki (que les contemporains appelaient — ce détail vaut presque un portrait — *Calembourg Nicolaévitch*), ou le hussard Borovskoï, dont le portrait récemment acquis par le musée Alexandre III, et dans un état de conservation parfaite, faiblirait peu, pensons-nous, auprès d'un des portraits militaires de M. Detaille. Dans les portraits féminins, on nommerait M^{me} Koutaïssov, la femme de l'ancien barbier de Paul; M^{me} Orlov-Denissov, fille du comte Vassiliev, et la femme d'un général en chef, M^{me} Dounine.

le verra — Borovikovski pour en avoir été « inspiré » à ce point.

Dans le décolleté de leur robe Empire, avec leurs « bouts de manches » dénudant si au long leurs bras, qui ont parfois l'angulosité de l'âge ingrat, des fleurs dans les cheveux, ou, devant elles, un grand rosier fleuri, qu'elles soient debout, accoudées à des piédestaux dans des jardins, ou assises, touchant les cordes d'une guitare, peignant à miniature, jouant avec un médaillon ou tenant un portrait, elles ont, quelles que soient les différences de leurs traits, un certain air qui les fait reconnaître instantanément. Après la *Marie Tolstoï*, dont il a été parlé, la seconde de ces œuvres par la date est, en 1799, la frêle image de la princesse Hélène Narychkine, âgée de quatorze ans. Elle fut mariée, l'année d'après, au prince Arcade-Souvorov, fils du fameux général. Vladimir-Loukitch l'avait peinte déjà quand elle avait quatre ou cinq ans (aux premiers temps, par suite, de son arrivée à Pétersbourg), toute de blanc vêtue, fillette à grosse tête, qui s'active dans les allées d'un jardin, suivie d'un petit épagneul. L'année où nous sommes, le portrait de la jeune fille, aux noirs cheveux bouclés, permet de donner foi entière à ce que Lagarde-Chambonas écrira d'elle lors du Congrès de Vienne : qu' « elle alliait à une remarquable beauté un esprit brillant et les charmes d'une âme tendre et élevée¹ ».

En 1801, une autre brune, brune opulente, la princesse Sophie Volkonski, pose devant le portraitiste. Avec son air de force, sa mine sérieuse et modeste, la grâce affectueuse avec laquelle elle a voulu être peinte tenant sur ses genoux (à la façon de Vigée-Lebrun dans son portrait par David) le portrait ovale de son grand-père Répnine, elle semble digne d'avoir inspiré Tolstoï dans son roman *Guerre et Paix*. L'œuvre entier de Borovikovski, aussi bien, est une des sources les plus riches où l'on saurait puiser pour une illustration exacte du livre du grand romancier. La plupart des noms que notre étude rencontre se trouvent, à peine déformés, dans le roman.

DENIS ROCHE

(*La suite prochainement.*)

1. C^{te} de Lagarde-Chambonas, *Souvenirs du Congrès de Vienne*, publiés par le comte Fleury. Paris, 1901, p. 89.

LA CHAPELLE SAN JOSÉ DE TOLÈDE

ET SES PEINTURES DU GRECO



N plein centre de Tolède, à un carrefour où débouchent d'inextricables ruelles bordées de sombres *palacios* et de tristes masures laissant à peine passer entre leurs toits avancés une légère bande de ciel, s'élève la chapelle San José — Saint-Joseph — propriété des comtes de Guendulain, très ancienne famille de Navarre à qui elle est échue par héritage.

Édifié en pierres grises et en briques, ce sanctuaire, d'assez modestes dimensions, occupe une superficie de 150 mètres; sa façade, haute de près de 9 mètres, présente un péristyle orné de colonnes salomoniques; intérieurement, à l'exception de sa décoration picturale dont nous allons parler, il n'offre rien de bien remarquable. Tout au plus convient-il de signaler, au point de jonction des murailles et de la coupole — *media naranja* — qui en occupe le centre, les écussons sculptés de son fondateur et de divers membres de sa famille inhumés dans la chapelle.

Ce fondateur fut un riche marchand tolédan, Martin Ramirez, « homme d'honneur, vrai serviteur de Dieu, qui avait toujours vécu en bon chrétien, ne s'était jamais marié, et dont les profits de son commerce passaient en bonnes œuvres. Le poids de l'âge l'invitant à songer plus que jamais à l'éternité, il résolut de laisser à Dieu sa belle fortune et chercha par quelle destination il pourrait lui être le plus agréable¹ ».

1. *Histoire de sainte Thérèse d'après les Bollandistes*, 2 vol. in-12. Paris, Victor Retaux, 1892, t. II, p. 439 (extrait des *Oeuvres de sainte Thérèse*).

Il pensa que la création de cet oratoire était un de ces moyens, et le 24 octobre 1568, un mois à peu près avant sa mort, il en signa l'acte de fondation¹.

La chapelle San José — le premier sanctuaire établi sous le vocable de l'époux de Marie à Tolède — ouvrait ses portes trois ans plus tard, en 1571. Elle était desservie par huit chapelains, quatre majeurs et quatre mineurs, dont le nombre fut, bientôt après, porté à quatorze, régis par des constitutions approuvées par le Pape. Diverses modifications faites peu après à ces constitutions, nécessitèrent une seconde approbation du Souverain Pontife, du 28 décembre 1598².

Le Greco fut chargé des peintures de la chapelle San José. Depuis plus de vingt ans qu'il était arrivé à Tolède, sa réputation y était grande ; commencée avec les superbes compositions du couvent de Santo Domingo el Viejo et le *Partage de la tunique du Christ* de la cathédrale, elle avait été définitivement établie par l'*Enterrement du comte d'Orgaz* de l'église San Tomé.

Par acte passé le 20 novembre 1597, devant le Dr Pedro Ruiz de Busto, notaire assermenté à Tolède, le maître s'engage vis-à-vis du Dr Martin Ramirez, prêtre, professeur de théologie à l'Université tolédane, premier chapelain de la chapelle et neveu du fondateur, à peindre un *Saint Joseph*, un *Saint Martin* et une *Vierge accompagnée de Sainte Agnès et d'une autre Sainte*. Le *Saint Joseph* devait être mis en place au-dessus du grand autel, les deux autres tableaux dans des chapelles latérales.

Les trois toiles étaient installées dès les premiers jours de décembre 1599, mais des difficultés survinrent aussitôt pour leur paiement, et le 13 du même mois le Dr Martin Ramirez, qui trouvait la somme réclamée par Domenikos Theotokopuli trop élevée, comparut, avec ce dernier et les témoins de rigueur devant le notaire Juan de Soria dans le but de chercher un accommodement et d'éviter un procès. Le neveu du fondateur de la chapelle consentit à donner à l'artiste la somme fixée par les experts nommés à cet effet, soit 31 328 réaux, dont il ne restait plus que 20 328 à verser, car le Greco en avait déjà reçu 11 000 en divers paiements³.

1. Acte du 8 août 1595 (Archives des comtes de Guendulain, Pampelune).

2. Archives des comtes de Guendulain, Pampelune.

3. « En la ville de Tolède le 13 du mois de décembre 1599, devant moi, notaire et les témoins, comparurent :

Le Dr Martin Ramirez, prêtre, professeur de théologie de cette Université,

Ces sommes lui furent remises de la façon suivante : 1^o 5500 au comptant, par un certain Juan Sanchez Cota qui les devait sans doute au D^r Martin Ramirez;

2^o 1053 réaux, en réglant cette somme à un nommé Francisco de Medina Lucero, créancier du Greco;

patron et premier chapelain de la chapelle fondée en cette ville en faveur de l'heureuse mémoire de feu Martin Ramirez, habitant de ladite ville, d'une part,

Et, d'autre part, Dominico Greco Theotocopuli, peintre, habitant (également) cette ville,

Au sujet d'un procès porté devant le visiteur général de ladite ville, concernant l'évaluation à la somme de 31 328 réaux, faite par les experts désignés à cet effet par les parties, du retable fait et placé dans ladite chapelle par ledit Dominico et cela conformément à un acte passé au moment où ledit Dominico se chargea de cet ouvrage, devant le D^r Pedro Ruiz de Bustos, notaire assermenté de cette ville, dans ladite ville, le 20 novembre 1597.

Le D^r Martin Ramirez prétendait que ledit prix était trop élevé et majoré dans de notables proportions, à raison de quoi, il y avait lieu à procès; mais comme ledit procès augmenterait les frais et dépens, les deux parties, pour les éviter, se sont entendues et mises d'accord dans le présent acte par désir de paix et transaction; elles conviennent et tombent d'accord en ceci :

Ledit D^r Martin Ramirez approuve et accepte l'évaluation faite dudit retable auxdits 31 328 réaux promettant de n'élever aucune objection ultérieure contre cette décision, tant en réclamant une nouvelle évaluation, qu'en se prévalant de tout autre moyen de droit.

A compte des 31 328 réaux, le D^r Martin Ramirez prétend avoir payé audit Dominico Greco, qui le reconnaît, 11 000 réaux en plusieurs paiements et quant au précomplément de ces sommes, ce dernier renonce à tous moyens et spécialement à l'exception de la *non numerata pecunia*.

De même, ledit Dominico Greco tient pour payés 330 réaux pour sa part dans les honoraires afférents à l'arbitre venu de Madrid évaluer ledit ouvrage;

Plus le D^r Martin Ramirez se chargea de payer à bref délai, à Francisco de Medina Lucero, 1 053 réaux dus audit par ledit Dominico Greco;

Plus, ledit D^r Martin Ramirez s'engagea à payer comptant audit Dominico Greco, 5 500 réaux que doit lui compter Juan Sanchez Cota à qui ledit D^r Martin Ramirez en fera reconnaissance;

Pour le surplus de la somme de 31 328 réaux, ledit D^r Martin Ramirez s'engagea personnellement et sur ses biens de les donner et payer audit Dominico Greco ou à son procureur fondé, en deux paiements égaux de la moitié de la somme chacun : le premier paiement à la fin de septembre 1600; le second quatre mois plus tard, ce qui sera à la fin de janvier 1601.

Si, pendant ce temps-là, ledit D^r Martin Ramirez vend la *custodia* que ledit Dominico Greco détient devers lui, qui est celle qu'il fit pour ladite chapelle, le prix entier qu'il en tirera devra être versé au compte dudit Dominico Greco en déduction sur les 13 443 réaux à lui dus; le reliquat lui en sera payé en deux paiements comme il a été dit.

Chaque partie, chacune en ce qui la regarde, pour l'exécution du présent acte, s'oblige par sa personne et ses biens et donne pouvoir d'exécution aux tribunaux compétents, se soumettant à leurs décisions, renonçant en conséquence à tous droits de juridiction et de domicile, considérant cette sentence comme



SAINT JOSEPH, PAR LE GRECO

(Chapelle San José, Tolède.)

3^e 13 445 réaux, en deux fois : la première, à la fin de septembre 1600 ; la seconde, quatre mois plus tard, à la fin de janvier 1601.

Un acte postérieur du notaire G. Morales témoigne que ces règlements furent effectués comme il avait été entendu.

Restaient 330 réaux, mais les minutes du notaire Juan de Soria portent qu'ils furent comptés comme la part d'honoraires due par Domenikos Theotokopuli à l'expert appelé de Madrid pour décider du litige.

Il est encore question dans l'acte dressé par Juan de Soria d'une *custodia* exécutée par le Greco pour la chapelle San José; le maître aurait donc été aussi orfèvre ? Pourquoi nous en étonner ? Dans ces *custodia*, la sculpture et l'architecture tiennent une place prépondérante, et l'on sait que Domenikos Theotokopuli fut sculpteur et architecte. Quel intérêt il y aurait à retrouver cette pièce, si elle existe encore !

Mais revenons aux trois toiles de l'artiste.

Saint Joseph, qui occupe le grand autel, figure le compagnon de Marie sous l'apparence d'un homme en pleine maturité s'avancant le long d'un sentier, un bâton à la main ; l'Enfant Jésus, garçonnet d'une dizaine d'années, câlinement pressé contre lui, tandis que du ciel des anges leur apportent des fleurs et des couronnes ; aux pieds des deux personnages sacrés, au second plan, sous un ciel livide et

chose jugée ; [les deux parties] ils renoncent à toutes lois qui pourraient être en leur faveur et qui s'opposeraient à ladite renonciation.

En témoignage de quoi ils approuvèrent ledit acte passé par devant moi notaire, étant témoins :

Francisco Prebaste, Francisco de Gamboa et Gregorio de la Torre, habitants de Tolède qui signèrent ainsi que les comparants, que moi, notaire, je connais : Dr Martin Ramirez, Dominico Theotocopuli.

Passé devant moi Juan de Soria, notaire. »

« A Tolède, le 14 décembre 1599, par devant moi, notaire et témoin, ledit Dominico Greco Theotocopuli a reçu dudit Dr Martin Ramirez 5 500 réaux à lui payés par suite d'une convention arrêtée par Don Juan Sanchez Cota qui en a eu quittance, lesquels 5 500 réaux il a reçu en réaux en présence de moi, notaire et témoin du présent acte dont je dresse quittance et en foi de quoi il [le Greco] a signé ; témoins : Franc^o Prebaste ; Franc^o de Espinosa et Andres Lopez, habitants de Tolède. La partie recevante, que je connais, a signé : Dominico Theotocopuli.

Passé devant moi, Juan de Soria, notaire. »

Il existe deux déclarations postérieures signées par le notaire Gabriel de Morales au sujet des paiements des sommes restées dues par le Dr Martin Ramirez, lesquelles sont deux paiements, en deux fois, de 6 722 réaux, soit 13 445 réaux en tout. — (Archives des comtes de Guendulain, Pampelune).



SAINT MARTIN, PAR LE GRICO

(Réplique du tableau de la chapelle San José, à Tolède, appartenant à M. X***, Paris.)

contrasté, se développe Jérusalem, ou plutôt Tolède, aisément reconnaissable à ses pentes abruptes qu'épousent ses murailles, à ses monuments au milieu desquels surgissent son alcazar et sa cathédrale.

Sur un des autels latéraux, *Saint Martin* se montre sous l'aspect d'un gentilhomme contemporain de l'artiste, couvert d'une riche armure damasquinée, une collierette godronnée au cou, des manchettes empesées aux poignets, monté sur un cheval entièrement blanc, luxueusement caparaçonné. Il tranche, de son épée, son manteau pour en donner la moitié à un jeune mendiant à peu près nu; entre les jambes de l'animal, sous un ciel opaque et chargé d'orage, on aperçoit Tolède et les monts qui enserrent l'antique cité.

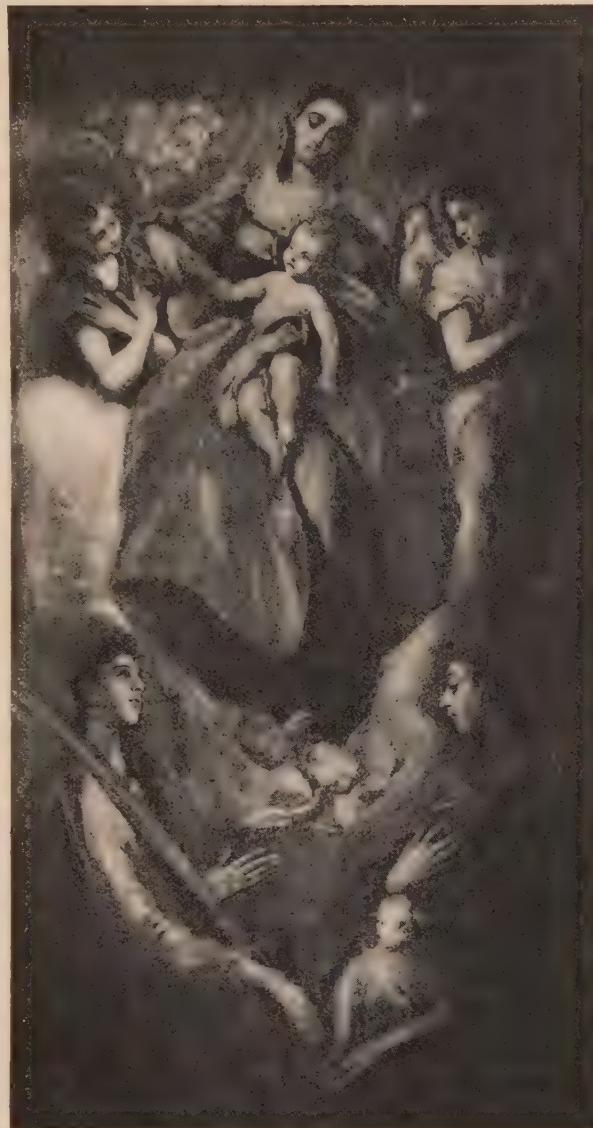
Sur l'autre autel latéral se voient Marie, sainte Agnès et une autre sainte. Dans la partie supérieure de la composition, la Vierge, debout sur des nuages, porte l'Enfant Dieu dans les bras; deux anges sont à ses côtés, des chérubins volent autour d'elle; dans la partie inférieure, sainte Agnès et une seconde sainte, vues de profil et coupées à mi-corps; la première soutient un agneau de son bras gauche, la seconde tient une palme de la main droite.

Quand ces peintures furent commandées au Greco, en 1597, il approchait ou venait d'atteindre la cinquantaine, puisqu'il semble être né en 1547 ou 1548. Il était dans toute la force et dans tout l'épanouissement de son génie, qui n'eut pas à souffrir des défaillances de la vieillesse.

Quoi qu'on en ait dit, ce qu'on s'est obstiné à appeler ses différentes manières n'existe pas. Il a été d'un procédé à un autre selon les sujets qu'il avait à traiter, selon le sentiment dans lequel il entendait les interpréter, mais son exécution reste raisonnée et voulue dans toutes ses compositions, dans la plus violente et la plus enfiévrée, comme dans la plus sage et la plus tranquille.

Qu'il y a loin de la vérité à la légende prétendant que Doménikos Theotokopuli, comme le Pordenone, l'émule du Titien, non content de briller au second rang, avait quitté Venise pour essayer de prendre ailleurs une place plus isolée et plus inaccessible! Ce que l'on peut dire, c'est que, transporté de la gaie et voluptueuse Italie dans l'austère et rigide Castille, l'apréte et la tristesse de sa nouvelle patrie n'ont pas été sans conquérir le Greco. De là seulement provient la dématérialisation de son dessin souple, de sa coloration brillante en un rendu douloureux et mélancolique, la transformation de son œuvre, qui reste néanmoins loin de l'inconsistance, de l'inventé, de la mièvrerie.

Saint Joseph cheminant avec Jésus adolescent, Saint Martin donnant la moitié de son manteau à un pauvre, La Vierge avec l'Enfant Dieu accompagnée de sainte Agnès et d'une autre sainte, appartiennent à la série des compositions du maître aux figures allongées, à l'aspect quelque peu spectral. D'une vie, il est vrai, suprahumaine et extra-terrestre, elles n'en demeurent pas moins réelles, car avec le Greco la nature ne perd jamais ses droits et il recourt sans cesse à elle. Est-il possible de refléter plus de sollicitude que le visage de saint Joseph, plus de tendresse apeurée que les yeux du petit Jésus, d'exprimer plus de noblesse et d'apitoiement que saint Martin, plus de misère supplicante que le pauvre qui l'implore? Quel charme dans la façon dont la Vierge aux longues mains, aux doigts fuselés, tient son Fils sur son giron! Quelle grâce dans les anges à ses côtés, les saintes à



LA VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS
ACCOMPAGNÉES DE DEUX SAINTES, PAR LE GRECO
(Chapelle San José, Tolède.)

ses pieds, superbes Tolédanes attirantes et mystiques à la fois !

La contribution du Greco à la décoration de la chapelle San José ne se borne pas à ces trois toiles : elle offre encore à l'admiration des curieux d'art deux autres productions du peintre crétois, d'importance fort inégales, il est vrai : une *Assomption* et un *Saint François d'Assise* en prière.

L'*Assomption*, placée sur le grand retable, au-dessus du *Saint Joseph*, c'est la Vierge glorieuse enlevée dans les airs, entourée d'une cour céleste composée d'anges et d'archanges, de têtes de blonds chérubins cravatés d'ailes, que domine la colombe symbolique. Au-dessous, sur la terre, que la mère du Sauveur du monde vient de quitter, on voit un temple antique en forme de rotonde, un jet d'eau et des buissons de fleurs.

Il ne faut pas chercher dans cette toile les lumières éclatantes, les glacis transparents purement vénitiens de l'*Assomption* du couvent de Santo Domingo el Viejo que l'on a pu voir dernièrement à Paris dans les galeries de M. Durand-Ruel. Plus de vingt ans la séparent de celle-ci, brossée par l'élève frais émoulu du Titien à son arrivée en Espagne vers 1577. La mélancolie et l'aridité de Tolède ont agi. L'âme de l'artiste a subi l'emprise des lieux et du milieu ; elle s'est transformée sous un nouveau ciel, s'est développée dans le sens chevaleresque et ascétique. Bien loin de l'épanouissement de la vie, souverain but de la Renaissance italienne, le Greco ne voit plus, ne sent plus, ne comprend plus que l'exaltation, l'angoisse, la passion. La Vierge que ces anges fiévreux accompagnent dans sa triomphante ascension témoigne d'une mélancolie que ne dissiperont même pas les lumières éternelles qu'elle va tout à l'heure contempler.

Cette toile est de la même famille que les trois autres compositions renfermées dans la chapelle San José ; elle forme avec elles un ensemble qui se tient merveilleusement.

Le *Saint François d'Assise*, nous l'avons déjà dit, est de peu d'importance dans l'œuvre du maître : c'est une répétition de nombre d'autres, disséminés un peu de tous côtés.

Contre la chapelle San José sont adossés les bâtiments, bien souvent retouchés depuis lors, du premier cloître de Carmélites Déchaussées, fondé par sainte Thérèse à Tolède sur un terrain dû, lui aussi, à la générosité posthume de Martin Ramirez. Nous avons parlé, au commencement de cette étude, des pieuses intentions de cet homme de bien, réalisées jusqu'à un certain point par la création de la chapelle San José. Cela ne lui suffit pas ; il voulut faire plus

encore pour la gloire de Dieu. Prévenu de ses intentions, le Père Jésuite Pablo Fernandez vint le trouver et lui repréSENTA qu'il ne



L'ASSOMPTION DE LA VIERGE, PAR LE GRECO

(Chapelle San José, Tolède.)

pouvait mieux employer ses biens qu'à une fondation de Carmélites. Martin Ramirez, trop près de sa fin « pour régler lui-même cette affaire », — il mourut le soir même de son entretien avec le Père Pablo Fernandez — « la laissa dans les mains de son frère Alonzo ».

Ce dernier se mit en rapport avec Teresa de Cespeda, alors à Avila, qui prit incontinent le chemin de Tolède, où elle arriva le 24 mars 1569, pour régler avec lui cette grave négociation¹.

Les choses traînèrent en longueur, et ce ne fut qu'en avril 1570, après de nombreuses difficultés, que les religieuses purent s'établir dans la propriété de Martin Ramirez. Sainte Thérèse, pendant tout le temps qu'elle résida dans ce monastère, et les Carmélites, pendant treize ans, n'eurent d'autre oratoire que la chapelle San José.

PAUL LAFOND

1. *Histoire de sainte Thérèse d'après les Bollandistes.* 2 vol. in-12. Paris, Victor Retaux, 1892, t. I.



Heilig J. Massard

TRIOMPHE D'UN CONSUL ROMAIN

Collection de M.B. Newgass Londres |

©M.B. Newgass Ltd.

musée des Beaux Arts

Hans W. Würmann



ARTISTES CONTEMPORAINS

J.-J. HENNER

(DEUXIÈME ARTICLE¹)



L'ANNÉE 1858 va compter dans la vie de Henner. Après deux premiers essais infructueux, il enlevait enfin son prix de Rome. C'est de cette date que l'on s'est longtemps habitué à marquer le point de départ de son œuvre. Il est vrai que c'est l'heure où l'orientation de sa pensée est nettement déterminée dans la voie qu'il n'abandonnera plus. L'École l'a repris et l'a ramené vers les grands classiques, et son séjour à la villa Médicis va le mettre, durant cinq années consécutives, dans un émerveillement quotidien, en contact avec les créations des maîtres qui ont le plus hautement exalté l'idée de Beauté, au milieu des splendeurs, toutes nouvelles à ses yeux, de la nature méridionale, en face de tant d'augustes souvenirs et près d'un peuple dont la grâce et la dignité semblent être le privilège héréditaire.

La sensibilité délicate du jeune paysan de Bernwiller va s'aiguiser, s'affiner, s'épurer, à un tel point qu'il pourra bientôt, à son tour, prendre sa place d'héritier lointain, mais légitime, à la suite de ces maîtres aimés et vénérés.

A cette date, toutefois, Henner laissait derrière lui un petit tron-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. I, p. 39.

çon de carrière qui n'est pas à négliger, avec un bagage modeste, mais assez enviable. Il avait vingt-neuf ans; il était un homme, et un homme fait, par le labeur, la lutte et les épreuves. Depuis 1846, où il avait chargé sa première palette pour exécuter le portrait du vieux menuisier, jusqu'à ce jour de triomphe et de joie, pendant ces douze années bien remplies, Henner n'avait pas produit que des travaux d'apprentissage. Il y a déjà quelque temps qu'il était tout à fait émancipé. Car sa nature foncièrement respectueuse était de même profondément indépendante et il le témoigne maintes fois par des velléités de révolte à l'égard de l'enseignement officiel. C'est ainsi que nous le verrons, à plusieurs reprises, secouer pour ainsi dire le joug de l'école, afin de tracer à part son sillon avec plus d'énergie et de liberté, dans la solitude familiale, pacifiante et vivifiante, du village aimé. Il nous offre, à ce moment de sa vie, une physionomie très particulière, qui mérite d'être connue et analysée en détail, puisque, si cette personnalité naissante est très instructive par une originalité déjà réelle, elle explique bien des côtés de l'homme et du peintre de l'avenir.

Cette physionomie, d'ailleurs, Henner nous la fournit lui-même, non seulement par les aveux de ses ouvrages primitifs, que la piété de la famille et des amis relève aujourd'hui avec soin, mais par de véritables confidences infiniment précieuses où il nous dévoile avec abondance — car il n'est si bavards que ces grands silencieux, quand ils sont tout seuls — le fond de sa jeunesse enthousiaste, honnête et vaillante, noblement glorieuse et fière où la bonhomie fine et perspicace du paysan est balancée par la mélancolie rêveuse et la sentimentalité tendre d'un cœur qui sut rester toujours un cœur d'enfant très aimant. Nous avons, en effet, pour connaître intimement le Henner de cette période — sans parler ensuite du séjour à l'Académie de Rome — non seulement ses travaux, qui, à la rigueur, pourraient suffire puisqu'ils sont les résultats auxquels tend toute sa personnalité, mais d'autres éléments d'un intérêt exceptionnel parce qu'ils éclairent et commentent ces travaux en découvrant très ingénument toute l'idiosyncrasie morale de l'homme. Ce sont des documents formés, d'une part, des lettres nombreuses écrites soit à Goutzwiller, soit à son frère Séraphin ou à quelques amis; de l'autre, des notes intimes rédigées en journal, ou des observations consignées à la diable sur les pages de ses albums, chevauchant sur les croquis, passant par-dessus plusieurs feuillets, dans l'impatience de fixer la pensée au moment immédiat où elle est née.

Les lettres à Goutzwiller, très nombreuses, ont circulé dans plusieurs mains et ont déjà été quelque peu utilisées¹. Elles sont d'un ton simple, franc, décidé, mais, malgré tout, elles restent des lettres de l'élève au maître; il y marque involontairement la préoccupation de faire voir son application, ses progrès, ses ambitions et plus tard, dans son séjour à Rome, le profit qu'il a fait au milieu des chefs-d'œuvre qu'il découvre et qu'il se plaît à analyser et à juger. Henner ne s'y force pas, assurément; il n'aurait pas été capable de s'abuser à ce point lui-même. Il est sincère et vrai dans ses enthousiasmes de pensionnaire comme dans ses découragements d'écolier. On sent vraiment combien était ardent son désir de s'instruire, de posséder d'une manière positive, exacte, sans confusion et sans à peu près, les notions qu'il juge nécessaire d'acquérir. Mais le respect, la reconnaissance, la coquetterie bien naturelle chez un jeune homme d'étaler ce qu'il sait, donnent à ces lettres un certain ton sérieux, appliqué, et involontairement cherché. C'est surtout, au début, dans le marasme des mauvais jours, qu'elles sont vraiment le plus expressives et le plus libres. Les lettres à son frère ainé, écrites en dialecte alsacien, auraient, elles aussi, un caractère analogue. Quant à la correspondance avec ses camarades, elle nous révèle tout à fait le vrai Henner, attentif, observateur, grave et attristé parfois, mais surtout plein de naturel, de finesse, de bonhomie et de malice, dont les boutades, devenues légendaires, réjouiront plus tard les ateliers. Elle dégage aussi plus vivement un autre côté très élevé de son caractère: son esprit d'indépendance, sa fierté native, ses mouvements de révolte contre les préjugés, la loyauté de sa nature qu'on ne trompe pas et qui ne se trompe pas.

Les notes de ses albums, à leur tour, ont une valeur toute spéciale par les observations, qu'il se plaît à fixer et à répéter sans se lasser, sur la technique des maîtres, sur la façon dont il faut voir les choses, les comprendre et les exprimer. Elles résument ce qu'on eût pu appeler sa doctrine s'il eût tenu à donner quelque enseignement. Quant à son journal, écrit pour lui-même et lui tout seul, on le sent bien, avec une candeur véritable, il nous offre, abstraction faite pour ainsi dire de ses soucis d'art, les épanchements de la partie sentimentale de son être. Avec les lettres au statuaire Zoegger, qui était alors son plus fidèle ami et avec qui,

1. Notamment par M. Rocheblave, *La Jeunesse de Henner (Revue de l'art ancien et moderne, mars et avril 1906)*.

pendant quelque temps, il vécut de compagnie dans le même atelier, le journal nous fait entrer dans l'intimité de son existence et le fond de sa pensée à cette période critique de sa carrière. Et, ce qui n'est pas le cas pour la plupart des hommes, si grands qu'ils aient été, en nous faisant mieux connaître ce maître que nous admirions dans ses œuvres, il nous le fait plus aimer dans sa vie.

Toutes ces expansions par lettres, notes ou journal, marquent chez Henner l'intensité de la vie intérieure. Elles montrent aussi cet égotisme naïf de la jeunesse pour qui le « moi » est un terrain inépuisable d'exploration et un sujet toujours renouvelé d'intérêt. Il n'y a pas que les sots et les orgueilleux qui prennent plaisir à se contempler eux-mêmes. Cette culture de soi est le propre des natures élevées. Elles se créent un idéal qu'elles veulent atteindre et font effort pour y parvenir. A travers les hauts et les bas des luttes intimes, elles se relèvent en se voyant de temps à autre, par une illusion de la pensée, au sommet rêvé. Ces réflexions nous viennent en considérant un portrait du jeune artiste par lui-même qui est daté de 1847. C'est sa deuxième peinture connue, comme date; elle fait suite au portrait du père Hermann qui est, on le sait, de 1846. Henner est en ce moment étudiant à Paris, élève à l'École des Beaux-Arts, et l'on voit, par la fermeté de la touche, le dessin net et décidé, bien qu'un peu scolaire dans l'indication de ses plans carrés, qu'il possédait déjà un métier intelligent et habile. L'œil est profond et sérieux et la ressemblance de la physionomie est telle qu'on retrouve, dans les traits du jeune homme de dix-huit ans, tous ceux du Henner que nous avons connu. Mais ce qui est assez amusant et ce qui a dû, plus tard, bien souvent le faire sourire, c'est la prétention candide avec laquelle ce portrait est tracé pour la postérité, en vue de quelque musée des Offices apparu en songe, où il sentait sa place réservée. Il s'est posé de trois quarts, à droite : une pèlerine à capuchon couvre pittoresquement les épaules; la tête un peu penchée garde une imperturbable gravité; les cheveux, cachant les oreilles, tombent sur le collet de la veste et sont coiffés d'une sorte de béret, artistement disposé en toque. Avec l'ingénuité de la jeunesse, le peintre s'est arrangé, en se servant des éléments de son costume réel, un petit accoutrement qui lui donne des airs de Raphaël ou de Jean Bellin. Ce petit portrait presque enfantin en dit beaucoup sur les aspirations de cette jeune âme généreuse.

A ce moment Henner est à l'atelier Drolling. Il vient de quitter,

plein de courage et d'espoir, nous le voyons, ses simples et bons maîtres d'Alsace.

Je ne reviens qu'en passant sur ses études préparatoires à Altkirch et à Strasbourg, puisque aussi bien ce point a déjà été exa-



PORTRAIT DE HENNER, PAR LUI-MÊME (1847)

(Appartient à M. Jules Henner.)

miné. On se rappelle que ses deux premiers maîtres furent l'un ce Goutzwiller dont nous avons tant parlé, l'autre Gabriel Guérin.

Goutzwiller est bien connu des lecteurs de la *Gazette*. Depuis l'origine, ou peu s'en faut, il y a prodigué texte et surtout dessins d'une plume érudite et d'un crayon sûr et consciencieux. Il exerça sur

Henner une grande influence, qui se continua longtemps, par ses sages conseils et ses jugements droits. En dix ans de la vie de Henner, de 1854 à 1864, le maître avait recueilli, ou du moins conservé, jusqu'à soixante-douze lettres de l'élève, lettres le tenant au courant de ses travaux, de ses observations, de ses émotions d'art et de ses progrès. Henner, qui, en dehors de sa famille, a deux confidents de prédilection, est heureux de les voir se rencontrer, et il témoigne ainsi à son ami Zoegger son sentiment sur son maître : « Ah ! tu as vu M. Goutzwiller ! Tant mieux ! C'est un excellent homme. Avez-vous au moins causé ensemble ? As-tu pu le juger un peu ? Il est tout artiste, de sentiment bien entendu. Car il ne pratique guère, malgré qu'il soit professeur de dessin au collège. Il est encore secrétaire en chef de la mairie d'Altkirch et vient d'être demandé pour celle de Colmar, où il sera très bien. [C'est, en effet, le moment où Goutzwiller quitta son vieux collège.] Il écrit souvent dans la *Revue d'Alsace* et des choses pleines de sentiments. »

Quant à Gabriel Guérin, M. Rocheblave nous le fait spécialement connaître au milieu de tous ces Guérin qui s'illustrèrent à Strasbourg¹. Fils de Christophe Guérin, qui avait fondé l'école gratuite de dessin de cette ville, il continua l'enseignement de son père, et c'est vers lui que, en 1844, sur les conseils mêmes de Goutzwiller, Séraphin Henner conduisit le jeune Jean-Jacques. Quelles traces particulières ces deux maîtres laissèrent-ils sur leur disciple ? On ne peut guère préciser, bien que les empreintes reçues à cet âge restent ineffaçables. Goutzwiller semble lui avoir imposé une sérieuse discipline. Quant à Guérin, élève de Regnault, on nous dit qu'il procédait de la manière de son maître, et nous savons que l'émule effacé de David avait gardé du siècle de Fragonard un goût pour les effets d'éclairages inattendus, de modèles reflétés tournant dans la lumière, qui n'était guère dans les doctrines courantes de l'époque. Ce Guérin eût affectionné aussi particulièrement Corrège. Or, il est curieux de constater que Henner, ayant un peu plus tard à choisir des sujets de copies au Louvre, s'adressa à Prud'hon puis à Girodet, — il copie, après le *Christ* du premier, l'*Enterrement d'Atala* du second — qui sont à leur tour, dans leur génération, les maîtres les plus préoccupés des problèmes du clair-obscur. On peut con-

1. *Les Musées de Strasbourg* (*Le Mois littéraire et pittoresque*, septembre 1904), et article précité dans la *Revue de l'art ancien et moderne*. — Voir également : André Girodier, J.-J. Henner (*Bulletin de l'art ancien et moderne*, nos 269 et 270).

stater, d'ailleurs, dans ses tout premiers ouvrages, ceux qu'il exécuta avant son arrivée à Paris, c'est-à-dire sous l'influence immé-



PORTRAIT DE SÉRAPHIN HENNER (1854)

(Appartient à M. Jules Henner.)

diate et active de ses initiateurs, une tendance à affirmer le relief, à bien indiquer les volumes, à faire tourner les corps par l'observation exacte des rapports d'ombres et de lumières. Tout le principe de son art futur est déjà là.

En 1846, dans les derniers mois de l'année, à la reprise des cours, comme l'observe justement M. Rocheblave, — le décès imprévu de Gabriel Guérin, mort d'une chute de voiture le 20 septembre, fut sans doute une des considérations qui décidèrent Séraphin Henner à envoyer Jean-Jacques à Paris — le jeune artiste fit son entrée à l'École des Beaux-Arts. On avait choisi l'atelier de Drolling, naturellement parce qu'il était Alsacien. A Drolling, mort en 1851, succéda Picot. Près de ces maîtres, nous voyons apparaître les figures de Cogniet qui, en 1857, lui donne, dit-il, de bons conseils sur la composition des ombres, en lui faisant exclure le noir de sa palette; de Heim, pour qui Henner professa toujours une vive gratitude et même une admiration dont témoignent plusieurs esquisses et dessins de cet artiste que Henner acheta à sa vente; de Dauphin, autre peintre alsacien, élève de Hersent, qui produisait beaucoup de tableaux religieux, « l'auteur du tableau d'Altkirch. », dit-il à Gouzwiller, et qu'il va « aider dans ses travaux ». On trouve encore, à la fin, la silhouette brusque et bienveillante d'Horace Vernet, et aussi la physionomie, plus mystérieusement indiquée « d'un grand maître qui le secoue rudement ». M. Rocheblave y verrait Picot ou Cogniet. Le mot de Henner est peut-être bien gros pour ces deux honorables peintres, et l'on ne voit pas trop la raison de cette réserve à l'égard de personnages dont il est déjà couramment question dans ses lettres à Goutzwiller. Peut-être y faudrait-il reconnaître, si l'on se rapporte aux souvenirs de Henner consignés jadis par M. Gabriel Séailles¹, Ingres, dont la première correction muette lui causa une émotion si profonde qu'il n'oublia jamais la leçon. Peut-être, plus vraisemblablement, faut-il simplement y voir le brave Horace Vernet. Il venait visiter un de ses élèves demeurant sur le même carré que Henner et c'est là, nous dit une lettre, que celui-ci le rencontrait souvent.

Le jeune artiste, qui, dans une excursion au musée de Versailles, montre une grande admiration pour le peintre des guerres d'Afrique et de Crimée, note soigneusement les petites recettes du maître pour aboutir à des colorations très vives avec le moins possible de tons. « Il ne se sert plus que de quatre couleurs », écrit-il; « il fait dix fois mieux de couleur que ses plus beaux tableaux précédents, qu'il appelle de la pelure d'oignon. Ces quatre couleurs sont : laque de garance, jaune de cadmium, bleu d'outremer et bitume, et blanc.

1. Dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, août 1897.

Avec cela, on imite tous les tons possibles. Ainsi, pour peindre les cordons rouges aux portraits des maréchaux, il n'emploie point de vermillon. Avec les couleurs ci-dessus, il fait plus brillant que le vermillon même. » Nous en croyons Henner sur parole, bien que le



PORTRAIT DE M. CLAVÉ (1854)

(Appartient à Mme Clavé.)

résultat nous laisse moins convaincu. Il est intéressant, toutefois, de noter déjà chez Henner ce goût qu'il eut toujours pour la simplicité de la palette.

Vernet, si l'on écoute Henner, serait d'ailleurs celui à qui il devrait son grand prix. Car, avec son esprit libre et un peu frondeur, il juge avec sévérité tout le milieu qui l'entoure. Il n'a pas

grande illusion sur ses maîtres, malgré leur tendresse et leurs compliments. Il a été payé pour voir clair. Le bon Picot a beau l'avoir « reçu à bras ouverts », l'appeler « son enfant », et faire des vœux de tout son cœur pour qu'il réussisse, il n'ignore pas que si un ancien élève de l'atelier — lui n'est qu'un nouveau Picot, c'est un ancien Drolling — « eût fait un tableau capable de balancer le prix, quoique moins fort que le mien », écrit-il, « il se mettrait contre moi, et porterait toute son influence sur l'autre ». Heim lui-même « a son protégé ». Vernet, il faut l'avouer, ne ménage pas, non plus, son sentiment sur ses confrères. Henner ne compta que sur lui, et il semble qu'il ait eu raison.

Maintenant, de ces longues années d'école, de l'enseignement de ces maîtres, quel est le profit que retira Henner ? Il serait excessif de leur attribuer une influence très grande, de même qu'il serait injuste et inexact de méconnaître la part qu'ils ont eue dans son éducation artistique. Ce qui est notable, cependant, c'est le malentendu qui semble se perpétuer entre l'École et lui.

Il en est un peu de Henner comme il en fut de Fantin, avec qui il a, par certains côtés et assez loin dans sa vie, quelques points de ressemblance. Il ne réussit pas à l'École de la rue Bonaparte. M. Rocheblave a relevé les médailles qu'il y a obtenues. On en compte juste deux : l'une en 1852, une troisième ; l'autre en 1854, une seconde. Et il ne parvient au prix de Rome qu'au troisième coup, non sans avoir eu grand'peur encore cette fois. A tout moment, sa verve maussade s'exerce à plaisir contre les pratiques détestables qu'il constate autour de lui : intrigues des élèves, calculs des professeurs, duperie des concours, mensonges de l'enseignement... Le tableau n'est pas flatté. Et ce ne sont pas les échecs qui l'irritent, car c'est parfois, comme le jour où il remporta sa deuxième médaille, à l'occasion d'un succès qu'il exhale sa mauvaise humeur sur ces mœurs qui froissent sa droiture et son honnêteté : « Je vois de plus en plus que le talent ne suffit pas », écrit-il avec quelque amertume. « On a beau avoir du mérite ; quand on n'a pas de protections, on a de la peine à se tirer de la fange ; tandis qu'un intriguant arrive toujours. Je crois même qu'il faut souvent une bien grande force de caractère pour ne pas se décourager complètement. »

Cet esprit de critique un peu acerbe, il ne le ménage point, reconnaissions-le, à son propre endroit. Malgré son petit orgueil d'artiste, il est très impartialément clairvoyant et sévère sur ses défauts. Il est même porté à se les exagérer. Une page, vraiment

belle par le ton de dignité modeste dans la juste conscience de sa valeur, page qui a déjà été citée, mais qui mérite qu'on la reproduise à nouveau, étale au bienveillant et paternel confident toutes



PORTRAIT DE MADAME CLAVÉ (1854)

(Appartient à Mme Clavé.)

les lacunes qu'il découvre dans son éducation, et qu'il prend la résolution de combler par un travail méthodique :

« ...Je suis on ne peut plus touché de tous ces témoignages d'affection que vous ne cessez de me donner. Je ne perds pas courage, malgré le peu de chance que j'ai rencontré jusqu'ici. Je travaille plus que jamais ; je ne me borne plus à faire des figures, c'est-à-dire ce qui regarde l'exécution de l'art ; j'étudie également la perspective pour avoir droit aux concours de composition de figures peintes, de la tête d'expression et du torse. Je ne

peux faire que les concours de figures dessinées. Je n'avais aucune notion sur le style. Dans les compositions des sujets de l'antiquité qui sont exclusivement données à l'École, je n'avais aucune notion sur les habitudes, les mœurs de chaque peuple. Je mettais vaguement des costumes grecs ou romains à tort et à travers, sans goût, de sorte que mes compositions, assez fortes de couleur et d'exécution, manquaient complètement de goût et de style, et un autre, beaucoup moins fort que moi, était admis aux concours parce qu'on voyait dans son esquisse qu'il avait fait des recherches et étudié les anciens. Aussi, maintenant, je fais des fouilles. J'ai un grand album dans lequel je fais des croquis et des calques d'après les manuscrits des anciens. J'étudie Winckelmann ; il donne de précieux renseignements sur les anciens au sujet de l'art. Je calque les dessins des vases grecs, je prends des notes, j'étudie la manière de composer des anciens qui étaient toujours simples ; les groupes sont calmes, et moi, au contraire, je suivais toujours de préférence les grands maîtres modernes, surtout les coloristes. Je faisais des mouvements exagérés, manquant de goût. Je mettais de l'architecture mauresque dans des sujets romains ou grecs et réciproquement, ce qui me semblait le plus joli, sans savoir si c'était un contresens ou non ; du reste, j'avoue que je ne le savais pas. Maintenant j'étudie tout cela. Je travaille la moitié de la nuit. Aussi ne suis-je plus étonné de n'avoir pas été reçu au concours du Grand Prix, auquel j'avais, je puis vous l'avouer, droit de prétendre. Quant à l'exécution, c'est-à-dire sous le rapport du dessin et de la couleur, ce changement me vient de ce que j'ai eu occasion des conseils d'un grand maître qui me secoue rudement, et j'en profite, car je veux arriver quand même, et vous, qui avez guidé mes premiers pas, j'ai encore le droit de vous demander des conseils. Dites-moi de travailler, car jusqu'ici je n'ai encore eu que des succès d'élcolier qui sont bien au-dessous de moi. Je ne m'y trompe pas et regarde cela comme rien. Cette année, je veux être reçu en loge, je le veux, il le faut. Jusqu'ici je n'ai fait que le désirer, je n'ai pas osé ou plutôt je n'ai pas pu faire voir ce que je savais. J'étais timide de ma nature et, dans les concours, il n'y a rien de plus pernicieux ; mais je sens de plus en plus qu'il y a en moi de l'étoffe dont je n'ai pas fait usage. Il est encore temps. J'en ai perdu beaucoup, il est vrai, mais point par paresse ni par insouciance, mais parce que je ne me connaissais pas moi-même. Je ne savais ni ce que je pouvais faire, ni ce qui me manquait. Se connaître soi-même, c'est beaucoup, pour ne pas dire tout, et tout cela provient de la première éducation... » (Lettre à Goutzwiller, 8 février 1855).

Et il conclut, avec sa candeur habituelle : « Je travaillais dans les brouillards, et comme j'avais l'amour de la peinture et que j'étais abandonné à moi-même, je croyais qu'en sachant peindre une tête ou une figure je savais tout. » Brave garçon ! comme il avait raison sans s'en douter, et comme il reviendra bientôt de toutes ces pâties indigestes de Winckelmann qui pèsent sur l'imagi-

nation et de tout ce bric-à-brac d'archéologie qui encombre les jeunes cervelles. Passé le concours, comme il changera d'avis !

On s'explique donc qu'il soit mal à l'aise dans ce milieu où il a des concurrents et où il déclare lui-même qu'il n'a pas d'amis, où la naïveté charmante de sa vision s'accorde mal des interprétations arbitraires qui y sont de mode. A propos d'une de ses figures pour le concours de Rome, il nous montre lui-même ces incompatibilités : «... J'ai été victime du sort au concours, mais non vaincu par mes concurrents. Ma figure était celle où il y avait le plus de vérité et je ne voudrais en avoir fait aucune autre. Mais elle manquait d'effet sculptural ; elle était trop jolie et par trop vraie de couleur ; jusqu'aux poils, tout était d'une vérité un peu banale et elle était trop faite... A l'École, il faut qu'une figure soit taillée par plans et à peu près sur le même moule... » Et il reprend plus loin : « Cela doit vous paraître singulier, mais c'est comme cela. Sur dix logistes reçus, il y a deux figures qui ressemblent au modèle. Les autres ont fait, les uns jaune, les autres rouge, gris ; mais c'était construit selon les règles, c'est-à-dire des muscles quand même, des plans carrés là où je voyais tout se fondre dans la nature, un fond de n'importe quelle couleur pour faire sortir le modèle pendant que celui de la salle est uniforme et le même pour tous. » Aussi peut-il déclarer que « plutôt que de faire de la peinture autrement qu'il sent, il préfère faire son *méa culpâ* sur les concours et faire de l'art à son point de vue et selon son sentiment ».

Et c'est, en effet, ce qu'il cherche à faire. Il a, d'ailleurs, non seulement à apprendre, mais encore à gagner sa vie. Sa fierté un peu ombrageuse ne supporte pas de rester toujours à la charge de ceux qui peinent pour sa gloire. La pension du Conseil général lui pèse ; il ne fait rien pour qu'on la renouvelle et arrive même un jour à regretter, peut-être un peu légèrement, de l'avoir obtenue, car il aurait appris plus tôt à se débrouiller tout seul. Il fait quelques copies, entre autres le *Christ* de Prud'hon qu'il rêvait de voir acheter par l'État pour l'église d'Altkirch. Que de soucis lui donne cette copie ! Tout le monde l'en complimente. L'inspecteur du ministère s'arrête devant et le félicite ; M. de Nieuwerkerke s'y intéresse, le brave Goutzwiller écrit au ministre, et pourtant rien ne semble aboutir. « Je vois », dit-il, « qu'un valet de chambre de quelqu'un de la cour, un vicaire d'une paroisse, un bedeau même, a plus d'influence qu'un député aujourd'hui. » Henner était dès lors un fervent assidu des salles du Louvre. Maint calepin porte les bouts de

croquis et les notes judicieuses qu'il prendra plus tard au cours de ses promenades régulières et attentives dans notre grande maison. Il connaissait le Louvre par cœur. Sans doute y puisait-il déjà des encouragements et des forces près des vrais maîtres. On a quelque surprise, toutefois, de le voir déclarer, à propos d'une copie qui lui était demandée d'après une peinture où devait figurer la mère de la Vierge : « Il n'y a point de tableau au musée où il y ait une sainte Anne, j'ai cherché partout. » Il est à croire que c'était là une défaite et qu'il ne voulait pas s'engager sur la copie du Léonard. Le brave Goutzwiller lui trouve, de son côté, quelque besogne. Il le met en rapport avec une compatriote, M^{me} Homaire de Hell, qui publiait les récits d'exploration de son mari en Perse avec Jules Laurens, le peintre lithographe, chargé de cette publication illustrée. Henner y collabore par des copies de tableaux et par des lithographies. Laurens en paraît content, et voilà du pain assuré. Cependant la vie lui devient parfois tellement pénible soit par l'espèce de solitude qu'il s'était créée, soit par la nostalgie du pays natal, que de temps à autre il sent s'éveiller plus vivement le besoin de revoir le cher clocher de Bernwiller, cette mère, ce frère ainé, cette sœur toujours plus présents à son esprit et qui sont trop loin de son cœur. Comme plus tard pour Bastien-Lepage, le paysan lorrain de Damvillers, dont les débuts eurent quelque analogie avec ceux de l'ancien d'Alsace, les déboires de l'École le ramèneront au village et au foyer ancestral. Là vraiment il se retrouve, il s'épanouit dans la joie au milieu des êtres qui le chérissent, qui le comprennent, qui ont foi en lui. Il y fait plusieurs petits séjours ; il en est un, même, qui fut particulièrement prolongé, car il dura une vingtaine de mois sans interruption. C'est là, sur la glèbe natale, qu'il va donner la primeur de son génie artistique, que va s'ouvrir toute fraîche la fleur de sa personnalité en un petit ensemble d'œuvres, librement cherchées et travaillées, sans contrainte et sans appréhension, à l'écart de tout magister et à l'abri de toute pédagogie, pour l'unique bonheur de peindre, ou la juste fierté de se suffire, comme il est du devoir d'un homme. Aussi, pendant ces presque deux années, de la fin de juin 1855 à la fin de février 1857, allons-nous le trouver tout entier dans son vrai caractère d'homme et d'artiste, en cette première étape de sa carrière si peu faite pour faire présager sa voie future, mais qui la prépare et en assure d'avance la véritable grandeur.

(*La suite prochainement*).

LÉONCE BÉNÉDITE

UN VITRAIL PROFANE DU XV^E SIÈCLE



ARMES DE LA FAMILLE DE LA BESSÉE

(Sculpture à l'hôtel de la Bessée, Villefranche-sur-Saône.)

Rien n'est plus rare, dans l'ancien art français, que les vitraux profanes. Pas un de ceux qui ont décoré, au XIV^e et au XV^e siècle, les fenêtres des châteaux et des hôtels n'est demeuré jusqu'à nos jours scellé à la croix des meneaux. C'est à peine si les multiples causes de destruction qui menacent les demeures bourgeoises et les résidences principales ont épargné quelque

verrière de chapelle privée, où le maître du logis n'est peint qu'en donateur, aux pieds des saints. Aussi peut-on présenter comme une pièce à peu près unique un petit vitrail du XV^e siècle qui représente un seigneur et une dame jouant aux échecs dans une salle de leur habitation. Ce vitrail se trouvait au XVII^e siècle dans l'une des fenêtres d'un hôtel de Villefranche-sur-Saône, la capitale du Beaujolais ; il resta sans doute à sa place primitive jusqu'aux environs de 1840. Alors la rue Nationale, sur laquelle se trouvait l'hôtel, fut élargie d'un bout à l'autre et l'hôtel rebâti sur le nouvel alignement avec la plupart des matériaux anciens. Sa porte d'entrée est encore surmontée d'armoiries sculptées dans la pierre dure, non sans vigueur et sans fierté ; l'écu, flanqué d'un lion et d'un griffon et qui a pour cimier un casque de chevalier sommé d'une tête de loup, est celui de la famille de la Bessée : fascé de gueules et d'argent de six pièces, au lion d'argent brochant sur le tout. Quant au vitrail, il n'est plus à Villefranche.

En 1852, il fut découvert chez un fripier de Lyon par un historien du Beaujolais, le baron de la Roche la Carelle, qui l'acheta. Aujourd'hui ce vitrail est conservé au château de Sassangy (Saône-et-Loire), propriété de M^{me} la comtesse de Fleurieu. Il est carré et mesure 55 centimètres de côté. Peint et modelé en grisaille avec quelques touches de jaune et d'argent, il a la finesse d'une miniature in-folio sur verre.

* * *

D'après une tradition dont plusieurs historiens de Villefranche et du Beaujolais se sont faits les garants, le vitrail de l'hôtel de la Bessée aurait perpétué le souvenir d'une aventure historique dont le dénouement changea brusquement les destinées de toute la province. A la fin du XIV^e siècle, le seigneur de Beaujeu, Édouard, était un homme dissolu et violent dont les passions ne connaissaient pas d'obstacles et les colères pas de bornes. La famille de la Bessée, non encore anoblie, mais riche et honorée dans le pays, avait pour chef Guyonnet, qui exerçait à Villefranche les fonctions de premier échevin ; il eut plus d'une fois à résister aux exigences du seigneur. Un dernier attentat combla la mesure. Édouard de Beaujeu, marié depuis 1370 à Éléonore, fille du comte de Beaufort, vicomte de Turenne, s'éprit follement de la demoiselle de la Bessée. Après l'avoir, dit-on, courtisée dans la maison de son père, il l'enleva avec éclat comme elle sortait de la messe et la séquestra dans son château de Pouilly. Guyonnet de la Bessée arma les milices bourgeoises pour reprendre sa fille. Repoussé, il fit appel à la justice du roi Charles VI. Édouard fut assigné devant le Parlement de Paris ; mais il ne reçut l'huissier chargé de l'assignation que pour le faire jeter par une fenêtre du château. Les troupes royales envoyées contre le rebelle s'emparèrent de lui. Édouard de Beaujeu, emmené à Paris et plongé dans un cachot, eût payé ses crimes de sa tête sans l'intervention d'un puissant voisin, le duc Louis II de Bourbon, seigneur du Forez. Celui-ci fit payer cher ses bons offices : pour obtenir l'absolution royale, le seigneur de Beaujeu dut céder au duc de Bourbon tout son domaine, le Beaujolais, avec ses coteaux tout verts de belles vignes et les Dombes, avec leurs étangs poissonneux. L'acte fut passé le 23 juin 1400.

Guyonnet de la Bessée reçut, à titre de réparation, la seigneurie de Saint-Georges de Rencins. On ignore ce qu'était devenue sa fille.

Édouard de Beaujeu obtint d'aller mourir dans son château de Perreux. Il survécut moins de deux mois à la déchéance de sa maison. Le 3 août 1400, le dernier sire de Beaujeu fut enterré, près de ses ancêtres, dans l'église romane de Belleville. Mais sa mémoire fut

JOUEURS D'ÉCHECS, VITRAIL FRANÇAIS DU XV^e SIÈCLE(Appartient à M^{me} la Comtesse de Fleurieu.)

poursuivie par la réprobation publique. Au xvii^e siècle, les chansons des paysans criaient encore sus au ravisseur :

« Sire roi, Sire roi, faites-nous justice
De ce larron Édouard qui nous prend nos filles¹... »

En 1671, l'auteur d'une plaquette consacrée à Villefranche et à

1. *Chronique de la maison de Beaujeu (Collection lyonnaise, n° 4)*, éditée par C. Guigue, d'après le Ms. fr. 10408 de la Bibl. Nat., Lyon, 1878; — Baron F. de la Roche la Carelle, *Histoire du Beaujolais et des sires de Beaujeu*, Lyon, 1853, t. Ier, appendice.

ses monuments, et que l'on attribue sans preuves à un Jésuite, le P. Jean de Bussières, se montre moins sévère que les paysans pour le seigneur et ses amours. Après avoir parlé de la famille de la Bessée, il ajoute : « Cette famille de la Bessée fut encore en considération auprès d'Édouard, dernier seigneur de la maison de Beaujeu, jusque-là qu'une fille de la Bessée fut assez heureuse de mériter les bonnes grâces de ce prince; en sorte que, bien souvent, il se plaisoit à jouer aux échats avec elle, ainsi qu'il paraît dans les anciennes vitres de la maison de la Bessée; et comme la figure est curieuse par la rareté des habits de ce temps-là, on en verra ici la planche¹. »

L'estampe, très grossière, qui ne s'est conservée que dans peu d'exemplaires de cette rare plaquette, laisse reconnaître les deux figurines du vitrail à travers les contresens du graveur — un certain Selot — qui a traduit les costumes de la façon la plus barbare et a chaussé le seigneur de brodequins faits pour un bourgeois de Molière. La légende, ajoutée dans un petit cartouche, nomme en toutes lettres les deux amoureux : la bourgeoise et le « prince ».

Cette légende de gravure usurpa et garda l'autorité d'un document. Lorsque le baron de la Roche la Carelle eut retrouvé en 1852 le vitrail de l'hôtel de la Bessée, il en fit faire une lithographie suffisamment exacte qu'il publia avec honneur dans son histoire du Beaujolais. En décrivant le seigneur qui joue aux échecs, il le donne pour un portrait authentique d'Édouard de Beaujeu : « C'est bien le prince faux, rusé, adonné à tous les vices, mais résolu, audacieux et ne reculant jamais ni devant un danger, ni devant un forfait. Le front hardi, l'œil ardent et plutôt dirigé sur Mademoiselle de la Bessée que sur son jeu, les pommettes saillantes, les lèvres minces et crispées, le menton effilé, une attitude nerveuse où règne la passion, cette figure est tout un poème dont nous connaissons la fin terrible. »

* * *

Si le vitrail représente Édouard de Beaujeu avec Mademoiselle de la Bessée, quelle date peut-on lui assigner? Le baron de la Roche la Carelle s'est posé cette question et y a répondu en termes ingénieux.

1. Mémoires contenant ce qu'il y a de plus remarquable dans Villefranche, capitale du Beaujolois. Villefranche, Antoine Baudrand, imprimeur de la ville, 1671, in-8, p. 88.

C'est, d'après lui, « au temps des fréquentes visites d'Édouard dans la maison de la Bessée » que le vitrail a dû être peint, « à cette époque où, dissimulant ses projets, le sire de Beaujeu pouvait laisser croire à Guyonnet de la Bessée que ses assiduités n'étaient qu'un hommage rendu à la beauté et à l'esprit de sa fille et une marque de considération accordée au père ».

Voilà une hypothèse qui attribue au terrible seigneur des détours bien subtils, et à l'échevin descomplaisances bien suspectes. Mais passons ; la conclusion à laquelle aboutit l'historien du Beaujolais paraîtra indiscutable. Une peinture destinée à l'hôtel de la Bessée, et où la fille de Guyonnet est représentée en compagnie d'Édouard de Beaujeu, devrait être antérieure au scandale de l'année 1399.

Or, le vitrail n'est pas du XIV^e siècle, ni même des premières années du XV^e : les costumes le prouvent. Lorsque ce seigneur et cette dame ont commencé leur partie d'échecs, le temps était passé du duc Jean de Berry, et des habits de cour magnifiques et bizarres que les enlumineurs avaient peints aux calendriers de ses *Plus Belles Heures*. Plus de ces vastes houppelandes d'homme dont les longues manches déchiquetées traînaient jusqu'à terre ; plus de ces chaperons en façon de turban qui coiffaient si coquetttement les têtes rondes des dames, et dont la mode reparaîtra plus d'une fois en France, avec celle des chapeaux hauts de forme dont s'affublèrent pour la première fois les courtisans de Charles VI.



JOUEURS D'ÉCHECS DU XV^e SIÈCLE, GRAVURE AU BURIN
PAR SELOT (1671)

Cependant, les hommes de condition ne sont pas encore revenus au costume court et collant qui, après avoir été adopté dans toute l'Europe occidentale vers le milieu du XIV^e siècle, y fut repris partout vers 1440, sans les détails ridicules qui avaient provoqué une réaction. Le pourpoint marquant la taille et dégageant complètement la jambe, moulée dans la chausse bien tirée : c'est le costume auquel les peintres italiens et Jean Fouquet donneront une mâle élégance, et les Néerlandais, comme Rogier van der Weyden et Dierik Bouts, un air étiqueté.

Le costume du joueur d'échecs de Villefranche se retrouve, avec ses formes les plus caractéristiques, sur d'autres panneaux flamands : c'est celui des personnages qui ont posé devant Jean van Eyck. Le chaperon qui coiffe une tête rasée en rond au-dessus des oreilles, comme celle du chancelier Rollin, est chargé d'une crête de lambrequins festonnés analogues aux « touailles » qui pendent du chaperon porté par le jeune homme dont le Gymnase évangélique d'Hermannstadt conserve le portrait. La lourde jaquette fourrée, tombant jusqu'aux genoux, godronnée de gros plis et coupée au-dessous des hanches par la ceinture lâche qui soutient l'escarcelle, est identique à celle du donateur sur le petit triptyque portatif de la galerie de Dresde et à celle de Josse Vydt sur l'un des volets du polyptyque de Gand. Les manches, très larges, en forme de sac fermé au poignet, ne se voient que sur les portraits de Jean van Eyck ; elles ont dû être abandonnées aussitôt après sa mort (1441).

Le hennin que porte la jeune femme assise en face de l'homme au grand chaperon, devant la table d'échecs, ne se montre pas dans l'œuvre de van Eyck. La femme du peintre (1439, musée de Bruges), comme Jeanne de Chenany, femme du banquier Arnolfini (1434, National Gallery de Londres), conserve une coiffure qui fut de mode en France dès les premières années du XIV^e siècle : l'« escoffion » de lin posé sur des « tasseaux » de bois qui ne forment au-dessus des tempes que de modestes protubérances. Pourtant, les « haultes cornes pour dames triompher » étaient dénoncées avant 1430 par les prédictateurs des Flandres et de Paris comme une invention diabolique.

La coiffure de la dame ne précise pas les données exactes que le costume du seigneur a fournies pour dater le vitrail ; elle ne les contredit pas. L'œuvre se place entre 1430 et 1440.

Quand le vitrail de l'hôtel de la Bessée a été peint, il y avait plus de trente ans qu'Édouard de Beaujeu était mort, après avoir expié

ses crimes. Peut-on admettre qu'un descendant de l'échevin Guyonnet ait fait peindre dans la maison même de la complice ou de la victime une aventure qui avait soulevé la ville contre le coupable ? Qu'auraient dit de ce portrait posthume du tyranneau de la province et les bourgeois de Villefranche, et les officiers du duc de Bourbon devenu, par la faute d'Édouard, maître du domaine des sires de Beaujeu ?

La présence de ce couple perpétré par l'image ne pouvait étonner l'auteur des *Mémoires* de 1671, qui, en parlant de l'honneur que le sire de Beaujeu avait fait à Mademoiselle de la Bessée et à sa famille, pensait à Mademoiselle de la Vallière. De son temps, la tradition de la ville reconnaissait dans les figurines du vitrail les héros d'une aventure que chantaient encore les vignerons du Beaujolais. L'érudit local recueillit sans hésiter l'opinion courante, comme le firent, au XVII^e siècle, les bénédictins, qui, d'accord avec les illettrés, donnèrent aux statues des cathédrales les noms des rois et reines de France depuis Pharamond, sans oublier la reine Pédaque.

La tradition populaire, élevée à la dignité de tradition savante, a trompé les historiens par un vain prestige. Dans le cas du vitrail de l'hôtel de la Bessée, les affirmations imprimées au XVII^e siècle ne peuvent résister aux témoignages anciens et authentiques ; elles ont contre elles et les vraisemblances morales tirées des faits certains, et la date, que l'œuvre elle-même donne les moyens de circonscrire à quelques années près. Non seulement rien ne permet de croire que les deux joueurs soient Édouard et Mademoiselle de la Bessée, mais encore la légende qui montre le seigneur jouant aux échecs avec la jeune fille lors des visites qu'il lui rend chez l'échevin pourrait bien avoir été suggérée à l'imagination des curieux par la vieille grisaille. Aujourd'hui, les fantômes de la timide bourgeoise et du redoutable galant se sont évanouis à l'épreuve des réactifs les plus simples dont dispose la critique. Il ne reste sur le verre qu'un homme et une dame du temps de Charles VII, dont nous ignorons les noms.

* * *

Le jeu d'échecs était un motif que les ivoiriers parisiens du XIV^e siècle avaient souvent répété sur les coffrets et les boîtiers de miroirs. Il faisait partie de ce cycle d'images profanes qui se forma en France à la fin du XIII^e siècle, lorsque l'art religieux et monu-

mental, après avoir donné vie aux pierres des cathédrales, sembla pris de lassitude et frappé de stérilité.

Alors une religion, qui avait eu déjà au moyen âge ses poètes, trouva ses artistes. Les peintres-tailleurs d'images qui se mirent à fabriquer de menus objets de dévotion et de toilette, pour les chambres des dames, célébrèrent indifféremment le culte du Christ et celui du dieu des amours.¹ L'art nouveau chercha des thèmes dans les œuvres d'une poésie dont la source était tarie depuis près d'un siècle, mais dont le cours n'était point diminué. Les ivoires illustrèrent, comme des enluminures en bas-relief, les scènes les plus fameuses des épopées « courtoises », et en particulier du cycle breton.

Les auteurs de ces poèmes touffus ont raconté les nobles jeux, inséparables des fières prouesses et des belles amours. Une partie d'échecs était l'un des épisodes les plus connus de la geste d'Huon de Bordeaux, cette épopée fantastique qui se rattachait, par le personnage de son héros, au cycle de Charlemagne et, par l'intervention d'un merveilleux féerique, au cycle d'Arthur.

Le paladin, protégé dans ses pérégrinations par le nain Obéron né des amours de la fée Mourgue et de Jules César, se présente à la cour du prince païen Yvorin, sous un costume de pauvre ménestrel. Oubliant son déguisement, il fait entendre un si fier langage qu'Yvorin, pour le mettre à l'épreuve, fait appeler sa fille, redoutable partenaire au jeu chevaleresque des échecs, et lui ordonne d'entamer une partie avec l'inconnu. Enjeu : la tête du preux errant ou le corps de la belle Sarrazine. Le père l'explique à sa fille, qui ne paraît point effrayée. La partie commence; la fille d'Yvorin va prendre l'avantage, lorsqu'elle lève un moment ses yeux fixés sur le damier :

Et la pucelle a Huon regardé...
Tant pense à lui pour sa grande biauté
Qu'elle perdi son jeu à mesgarder '...

L'aventure finit plattement. Près de vaincre, Huon accepte de rompre le pacte, empoche cent marcs d'argent et laisse sa belle partenaire fort dépitée : « Si j'avais su », dit-elle,

« Par Mahomet, je l'eusse maté! »

Les scènes du jeu d'échecs qui décorent nombre de boîtiers de

1. *Huon de Bordeaux*, édition F. Guessard (*Les Anciens Poètes de la France*). Paris, Vieweg, 1860, p. 222-223.

miroirs du XIV^e siècle, mettent aux prises, dans un paisible tournoi, un chevalier et une dame. Ces petites images peuvent être des souvenirs plus ou moins fidèles du poème d'Huon de Bordeaux. Cependant, lorsque des spectateurs se penchent vers les joueurs, aucun d'eux ne porte le turban d'Yvorin. Souvent les deux partenaires sont

JOUEURS D'ÉCHECS, IVOIRE FRANÇAIS DU XIV^e SIÈCLE

(Musée de Cluny.)

seuls. Sur quelques coffrets, le jeu d'échecs est accompagné, non point par les histoires de Tristan et de Lancelot, mais par de petites scènes de genre, illustrations des chansons à danser, qui étaient les romances du temps, bien plutôt que des chansons de geste, qui en étaient les romans. Le couple qui joue aux échecs dans l'un des compartiments ménagés sur les parois du coffret va partir, dans le compartiment voisin, pour la chevauchée d'avril ou faire l'échange des chapeaux de fleurs. Moins rude ou moins pressé que le paladin

banni par Charlemagne, le joueur ne laissera point perdre l'enjeu.

Quels rapports peut-on établir entre ces petits bas-reliefs d'ivoire et le vitrail de l'hôtel de la Bessée? La partie d'échecs où l'homme au grand chaperon réfléchit, en jouant une pièce que la dame au hennin semble vouloir arrêter en retenant son partenaire par la manche, n'est pas, comme le prétendait la tradition du xv^e siècle, un épisode d'une aventure fameuse dans les annales de la ville. Ce couple ne rappelle pas davantage une scène d'anciennes épopées; il ne fredonne pas, dans un rêve amoureux, un couplet de chanson. N'y cherchez pas plus la poésie que l'histoire. Au xv^e siècle, le temps est venu des prosateurs de la peinture, qui ne voient rien au delà de la vie réelle. La table d'échecs ne fait que réunir deux portraits minutieux de visages et de costumes dans le portrait sommaire d'un intérieur du temps.

L'artiste qui a peint ces deux bourgeois noblement vêtus et jouant au jeu seigneurial était un contemporain de Jean van Eyck. Alors que cet inconnu faisait poser devant lui un Monsieur de la Bessée en compagnie de Mademoiselle sa femme, le maître souverain mettait tous ses soins d'artiste et d'ami à représenter Arnolfini, le banquier lucquois, et sa femme Jeanne de Chenany, dans la pénombre douce de leur maison de Bruges. Certes le verrier de Villefranche — quelque Lyonnais, sans doute, — ignore les progrès merveilleux réalisés par le grand magicien : il s'en tient aux recherches des miniaturistes flamands ou français qui, en travaillant pour les rois et les princes de France, ont préparé et annoncé l'apparition de la peinture moderne. Mais il conserve encore des traditions plus anciennes, auxquelles ses figurines doivent ce qui leur reste de grâce sous leurs étranges atours.

Les modèles de Jean van Eyck, s'ils posent en pied, restent debout et raides. Les personnages dont le verrier a peint les portraits se sont assis pour reformer un groupe qui évoquait naguère des pensées d'amour. N'est-il pas vrai que ce petit vitrail est une œuvre bien française et qui, par son charme discret autant que par son insigne rareté, mérite une place à part dans l'histoire des vieux peintres de notre pays?



CORTÈGE NUPTIAL DANS LES ABRUZZES, PAR M. CAMILLO INNOCENTI

(Palais des Beaux-Arts, à l'Exposition de Milan.)

NOTES SUR L'EXPOSITION DE MILAN

A force de convoiter pour les Expositions Universelles un champ trop étendu, à force de développer leur superficie et de surcharger leur programme, l'esprit public s'est pris de lassitude à leur endroit et même de doute sur l'efficacité de leur mission. Méritaient-elles vraiment d'imposer de si onéreux efforts, de troubler à ce point la vie des peuples et, tout compte fait, y avait-il rapport équitable entre la peine prise et le résultat obtenu? Autant de questions auxquelles l'expérience dernière semble avoir répondu par la négative. On croirait que, seul aujourd'hui, le Nouveau Monde peut trouver intérêt et profit à ces vastes entreprises qui tendent, sur l'ancien continent, à devenir plus rares ou même à changer de caractère. Le projet de commémorer par une exposition le cinquantenaire de la troisième République ne s'admet chez nous qu'à la condition de réduire le plan à de justes proportions et d'éviter la mégalomanie par quoi la portée des enseignements se trouva, en 1900, si regrettablement compromise. Dans le but de faire œuvre de décentralisation, les États d'Europe inclinent d'ailleurs à transporter hors des capitales le siège des expositions, et ils se sont plu parfois à leur proposer un but précis, partant moins malaisé à atteindre. Tel fut le cas de l'exposition d'art décoratif ouverte à Turin en 1902. L'initiative — qui eût moins surpris de la part de l'Angleterre ou de la France — valut assez de gloire à l'Italie pour exalter son ambition et lui suggérer de montrer cette année à Milan le dernier état des industries mondiales¹. Pareilles

1. Les Arts décoratifs, les Arts industriels, l'exposition rétrospective des Moyens de

manifestations, qui prennent si volontiers, sous un ciel sans égal le sens de réjouissances publiques, sont bien pour répondre à l'humeur des habitants, pour flatter le goût de la flânerie et contenter le désir de la distraction en plein air; elles laissent le souvenir d'une vision de mouvement, de couleur, de clarté, où une foule en liesse, expansive et bigarrée, s'ébat capricieusement parmi le décor des verdures et l'éclat ensoleillé des bâties blanches.

I

L'impression de pittoresque gaîté qui vous accueillait à Milan vient du jeu et du charme de la lumière; il sied d'en faire plutôt honneur au privilège du climat qu'au génie des architectes. Non pas qu'on leur puisse reprocher d'avoir ménagé leur peine ou d'être retournés aux sentiers battus; mais, pour l'instant du moins, ils ne paraissent pas encore arrivés à l'exacte solution du problème qu'ils se sont posé. Hormis les pavillons étrangers, russe, bulgare, suisse, belge, où se perpétuait la tradition architectonique de chaque pays, l'exposition de Milan a été conçue et bâtie dans ce même style d'origine autrichienne qui, à Turin, prédominait déjà; les bâtiments de l'Agriculture et de l'Hygiène, dus à M. Bongi, ceux de la Marine et de l'Aérostation, érigés sur les plans de MM. Bianchi, Magnani et Rondoni, confirment à l'évidence l'ascendant exercé sur les architectes italiens par les plus récentes innovations viennoises : l'ensemble de la construction revêt une physionomie trapue; ce ne sont que pylônes massifs et pilastres terminés en plate-forme; l'arc des baies se surbaisse; la répartition des pleins et des vides, l'emploi fréquent des lignes géométriques et des masques comme motifs d'ornementation (auquel correspond l'abandon progressif de la sculpture et de la fresque), accusent à leur tour la persistance d'emprunts qui vont du principe constructif au mode même de décor.

L'Autriche a tant de fois subi l'influence transalpine que cette action réflexe s'explique de soi-même; les artistes de la péninsule entendaient secouer le joug du passé; comment se seraient-ils défendus de querir leurs exemples au plus près de leurs frontières, chez le peuple qui les avait devancés dans la régénération de l'architecture et des arts d'ornement? Peut-être céderont-ils à la tentation avec trop de hâte, sans contrôle de l'esprit d'analyse, sans conscience des différences nécessaires. Toutes les suggestions étrangères ne savent pas convenir également à l'esprit indigène; un départ est à faire, et il est souhaitable que des variations tempèrent par quelque allégement la lourdeur germanique; aussi l'élan généreux de tant de bons vouloirs ne trouvera sa récompense que le jour où une accommodation rationnelle aura adapté aux exigences particulières du milieu les inspirations importées du pays voisin.

Italienne en ce qui concerne les arts soi-disant majeurs, l'Exposition de Milan est internationale dans ses autres parties. Sans se développer avec la même ampleur qu'à Turin, les industries somptuaires y tiennent une place qui permet à la démonstration de s'enchaîner et de se poursuivre¹. Les éléments de

transport (d'un très réel intérêt historique) et les Beaux-Arts constituent quatre sections sur les dix que comprend l'exposition de Milan.

1. Le critérium de sélection n'avait point varié : les termes du programme étaient à cet égard, nets et formels : « *dans toutes les branches de l'industrie auxquelles l'art se*

la section italienne sont, pour la plupart, originaires de la Lombardie; il fait bon y applaudir à l'activité des recherches chez tel orfèvre (M. Mosini), chez tel relieur



LES HEURES DU MATIN, PAR GIOVANNI SEGANTINI

(Pavillon de la galerie Grubicy, à l'Exposition de Milan.)

(M. Pompeo Mattei), tel éditeur d'affiches (M. Ricordi), ou tel créateur de vitraux

peut appliquer dans ses formes variées, les œuvres originales seront seules admises et l'on exclura les imitations serviles des styles du passé. »

(M. Beltrami ou M. Bisleri); cependant c'est la rénovation du mobilier qui sollicite et utilise le meilleur des énergies; peintres, sculpteurs, architectes s'empressent à y concourir. Qu'ici encore le mode viennois¹ soit en faveur, je l'accorde; mais d'aucuns, M. Ducrot, M. Zen, M. Falceri, M. Quarti, se sont déjà libérés; d'ailleurs un hasard est venu déterminer le nombre et le succès des initiatives: le Touring-Club italien avait mis au concours l'ameublement d'une chambre d'hôtel établi sur devis restreint; on sait quelle émulation salutaire ne manque jamais de provoquer un programme qui assigne à l'effort individuel les limites d'un but précis; naguère l'épreuve en fut faite chez nous, où la significative réussite des concours organisés par l'Exposition du Mobilier mérita de faire époque: les résultats obtenus à Milan offrent, à tout le moins, un intérêt égal: on est redevable à M. Monti, à M. Meroni, à M. Pantalini d'inventions qui accusent un progrès décidé et portent en soi le signe non équivoque d'une ère de relèvement.

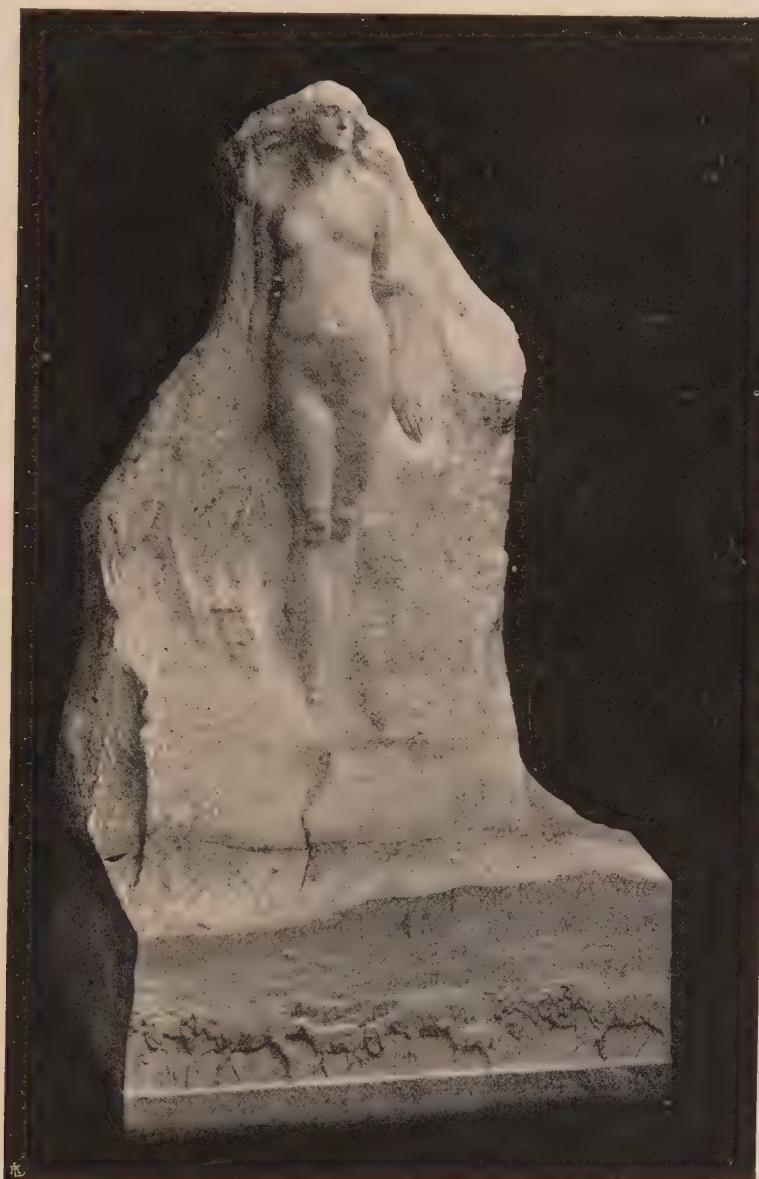
Il s'en faut que la participation de la France autorise de semblables conclusions, et quelque dépit vous vient à voir triompher de la sorte l'aveuglement ou l'indifférence. La *Gazette* n'a eu garde de celer de quelle manière la France s'était déconsidérée à Turin². Si rude ait été l'avertissement, il est demeuré lettre morte. J'entends bien que d'autres nations, et non des moindres, offrent le spectacle des mêmes errements. N'étaient les poteries de Pilkington et les reliures de Chivers, nul ne conserverait le souvenir de la section anglaise. L'Allemagne se borne, de son côté, à montrer une suite d'appartements aménagés par le professeur Olbrich; la manifestation, encore que toute personnelle, est assez caractéristique pour présenter, à sa façon, une synthèse des efforts d'outre-Rhin. Chez nous rien de tel; aucune idée d'ensemble, aucune ambition de donner notre mesure; des lavis rappellent bien qu'il échut aux Plumet et aux Bonnier, aux Lavirotte et aux Sauvage d'engager l'architecture dans des voies ignorées et glorieuses, mais le palais banal qu'occupe la France a un Italien pour auteur; en franchissant-on le seuil, les arts d'application se présentaient dans le pire désordre et la pire confusion; à peine un ameublement de M. Maurice Dufrène éveillait la conscience des dons propres à notre race; pour le reste, ce n'étaient qu'objets dissemblables entassés pêle-mêle dans les vitrines, au caprice du hasard. Il n'y aurait point d'excuse à se désintéresser plus longtemps de semblables questions, où notre bon renom est en jeu; si les ressources suffisantes font vraiment défaut, mieux vaut décliner à l'avenir toute invitation aux Expositions Universelles; une abstention voulue, décidée en pleine connaissance de cause, n'a point de quoi inspirer la honte; ce qui est peu digne, c'est d'intervenir dans des conditions d'infériorité librement acceptées, c'est de compromettre son crédit par une représentation fâcheuse qui constitue presque, au regard de l'étranger, un aveu de déchéance.

Malgré un parallélisme d'aspirations explicable par ceci que l'Autriche et la France professent la même recherche de l'élégance, la même conception de la vie aimable, notre goût passe pour plus affiné et plus sûr; lorsqu'il innove, un sentiment héréditaire de la mesure le guide et le préserve des défaillances.

1. Et il faudrait citer, par surcroît, le style, si fréquemment viennois, des plus récents caractères typographiques italiens.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, t. II, p. 506.

Mais au prix de quelle rançon cette suprématie n'est-elle pas acquise? Un attachement excessif à la tradition paralyse bien souvent la faculté d'invention dont



MONUMENT A LA MÉMOIRE DE SEGANTINI, PAR M. BISTOLFI

(Pavillon de la galerie Grubicy, à l'Exposition de Milan.)

l'exercice seul peut certifier la vitalité de notre génie, — Michelet le déclarait déjà. En cet instant même, nous voyons s'ourdir une véritable conspiration contre l'avènement d'un style nouveau; après la tentative d'émancipation réa-

lisée en 1900, l'antiquomanie sévit de plus belle. La vogue encourage le pastiche et favorise la résurrection anachronique des décors familiers aux âges disparus. Vienne ignore les regards adulateurs vers le passé et les entraves constamment suscitées à l'évolution normale de l'art; on ne s'y préoccupe que de composer à la vie d'aujourd'hui un cadre approprié et attrayant. Dans les installations d'intérieurs de MM. Portois et Fix, de M. Fischel surtout, la matière employée est le bois courbé; il se teinte délicatement de nuances grises ou bleues; les profils des sièges s'assouplissent au gré de lignes heureusement combinées, et, derechef, la conviction s'impose que l'art ne saurait répudier dans ses applications l'emploi des procédés mécaniques; bien au contraire, il sied que les découvertes de la science lui soient, à lui aussi, profitables, et qu'elles viennent seconder la diffusion de la beauté. Ainsi s'est-on réjoui, à bon droit, de voir l'électro-chimie répandre les modèles d'orfèvrerie édités par M. Arthur Krupp. On en appréciait d'autant mieux l'intérêt et le caractère tout moderne, qu'au lieu d'être vus, selon l'habitude, au travers d'une vitrine, ils apparaissaient dans la vraisemblance de leur usage courant, disposés sur la nappe d'une table dressée, prête pour le repas. Ce souci de présentation logique, harmonieuse, constituait un des traits signalétiques de la section autrichienne; les produits en avaient été groupés dans un palais d'aspect original construit par M. Baumann, et rien n'était plus plaisant que le patio, avec ses plantes grimpantes, dont la tige s'enroulait capricieusement au fût des piliers peints en rouge vif.

Le ragoût d'une aussi libre fantaisie agrée moins aux nations du Nord. Le climat y fait la vie plus souvent recluse et l'attachement au foyer s'en trouve fortifié. Même chez les plus humbles, les soins se dépensent à rendre doux le logis familial, asile de repos, de tendresse, de rêverie, et tel est le prestige de l'ordre, qu'il vous vient, à la vue de l'intérieur propre, rangé, tranquille, une sensation de réconfort qui participe de la jouissance esthétique... Parmi la cohue et la turbulence foraine des Expositions Universelles, la Hollande ne se départit pas de ses prérogatives séculaires: un arrangement méthodique, peu ménager de l'espace, dispose bien à l'aise et met en valeur les créations des typographes, des céramistes, des imprimeurs de *battiks*, qui continuent l'œuvre des afnés avec la même foi ardente et calme, avec un désir de perfection d'où dérive naturellement le progrès; les acquisitions sont lentes, mais continues et sûres; une légitime ambition d'avenir quiet induit l'effort à ne pas s'immobiliser; pour le stimuler, des sociétés se fondent, conscientes de leur tâche, et pour établir qu'elles la savent remplir, il suffirait de l'exposition collective organisée par l'Union hollandaise pour l'art industriel et professionnel¹, dont la fondation ne remonte pas à deux années. En somme, la constitution des petits pays n'est pas sans favoriser l'expansion de l'art domestique; le souci des aventures guerrières ne

1. Amsterdam, centre du mouvement de l'art hollandais actuel, est la résidence de l'Union. D'après ses statuts, « la Société se propose : A, de concourir au développement de l'art industriel et professionnel; B, de prendre à cœur les intérêts des différents métiers et elle s'efforce d'atteindre ce but : 1^o par des réunions; 2^o par des expositions; 3^o par les publications d'écrits ayant trait à l'art industriel et professionnel; 4^o en prenant en main les intérêts de l'industrie et du métier; 5^o en favorisant l'instruction professionnelle; 6^o par les coopérations avec les commissions des expositions organisées en dehors de l'*Union*; 7^o par l'établissement d'une salle de lecture; 8^o par la coopération avec d'autres sociétés. »

les trouble pas, et leur activité peut se consacrer, sans arrière-pensée, à l'embellissement du *home*; de plus, les concours utiles rencontrent moins de difficultés pour se rejoindre et se prêter un mutuel appui.

Peut-être à Milan l'exposition exemplaire était-elle celle de la Belgique. L'État ne s'était pas dérobé à allouer les crédits convenables¹; un critique averti avait reçu mandat d'instituer cette section spéciale, et il nous plaît que l'honneur d'une aussi favorable issue revienne à M. Fierens-Gevaert. Comme il sied à un



PORTRAIT DU PEINTRE ANTÓNIO MANCINI, PAR LUI-MÊME

(Palais des Beaux-Arts, à l'Exposition de Milan.)

esprit porté aux généralisations de la synthèse, et sous l'inspiration d'un patriottisme très entendu, M. Fierens-Gevaert s'est moins préoccupé de mettre en lumière le labeur individuel que de présenter une vue d'ensemble sur l'état et les tendances des décorateurs belges au début du xx^e siècle. Quelques exemples choisis rappelaient les innovations notables qui s'étaient produites ces derniers temps dans l'art du livre et du tissu, dans l'orfèvrerie et la glyptique; aménagées dans leur entier, des pièces à destinations diverses renseignaient, mieux qu'à Paris

1. Quarante mille francs. — L'initiative privée, de son côté, avait paré au supplément de dépense nécessaire.

en 1900, mieux qu'à Turin même, sur les modifications récentes apportées dans la parure de l'intérieur, et, pour la première fois, se précisait aux yeux de l'étranger l'importance du rôle tenu par les Flandres dans la renaissance des industries mobilières. Les salles, qu'éclairait une lumière aux jeux savamment diversifiés, s'animaient de la présence de bronzes, de peintures, d'estampes ; loin d'offrir la froideur coutumière aux halls d'exposition, elles faisaient plutôt songer à quelque demeure d'amateur d'art moderne où tout est disposé à souhait pour le plaisir du regard et le charme de la vie.

II

Tel est le développement attribué à l'Exposition qu'elle couvre le Parc et la Place d'Armes, fort distants l'un de l'autre mais reliés pour la circonstance par des moyens de communication spéciaux. Les latitudes d'isolement individuel laissées aux nations ont dispersé les arts décoratifs de côtés divers, à la guise du bon plaisir. C'est là, j'imagine, l'objection de principe que soulèvera désormais le retour des Expositions Universelles : le défaut de classification ruine leur valeur scientifique ; il ne s'agit plus, comme à l'origine, d'éclairer, d'instruire, d'aviver la curiosité de l'étude : tout se subordonne à la vanité de paraître et à la volonté de faire une futile convoitise d'amusement.

En ce qui regarde les Beaux-Arts nulle occasion de parallèle n'était offerte, les œuvres de provenance italienne se trouvant, aux termes du règlement, seules agréées ; on entendait « mettre en lumière l'activité du pays sans préférence aucune d'école et de manière ». Comment l'engagement fut-il tenu ? Je ne sais. Du moins l'affluence des envois trahissait une sélection peu sévère. Vous eussiez dit un de nos Salons de printemps, à cette différence près que l'architecture, loin d'être vouée au dédain coutumier, occupait un pavillon distinct où des compositions originales (MM. Basile, Torrès, Locati, Pirovano) accompagnaient les plans et les projets dus aux restaurateurs assermentés des monuments historiques. Cinquante-quatre salles d'un vaste palais n'avaient pas suffi à abriter les tableaux et ouvrages de statuaire ; ils emplissaient, en outre, deux galeries en hémicycle bordant le pourtour de l'*arena*, — tant il est vrai que la faculté de s'exprimer par le verbe plastique n'est pas encore abolie sur le sol de la péninsule ; le dommage est que le tempérament y tieune trop volontiers lieu de vocation. On y peint, on y sculpte, comme on y chante, agilement, légèrement, sans se mettre en peine. La superficialité fréquente de cet art trouve sa raison dans la facilité irréfléchie, dans un fatalisme insouciant, déjà semi-oriental, et qui semble interdire l'effort ; mais à quoi servirait d'insister sur les errements de la généralité quand ils ont provoqué la réaction de l'élite, quand le génie national ne cesse point d'apparaître doué de ressort et encore vivace ? Il s'est produit là-bas, dans la conception et la technique, des variations qu'atteste l'œuvre des maîtres contemporains les plus justement célèbres. Segantini (1838-1899)¹ et M. Bistolfi² ont familiarisé l'âme italienne avec des problèmes d'une gravité imprévue, ou plutôt oubliée ; leur origine — ils sont

1. Voir Segantini, par M. William Ritter) *Gazette des Beaux-Ârts*, 1898, I, p. 302 et suiv.)

2. Voir Bistolfi, par M. Édouard Rod) *Gazette des Beaux-Ârts*, 1904, I, p. 495 et suiv.)

nés, l'un dans le Trentin, l'autre dans le Piémont — les a prédestinés à être les agents de transmission de l'inspiration septentrionale, et l'on ne s'étonne pas que la critique ait plus d'une fois évoqué à leur propos le souvenir des Préraphaélites, de Walter Crane et de Böcklin. Partis de la vérité Segantini et M. Bistolfi tendent selon leurs voies propres, mais avec une égale ardeur, à la représentation de l'au-delà; le réel et l'irréel alternent ou se combinent dans leurs créations auxquelles l'art transalpin doit de connaître à nouveau la noblesse de la poésie, les jeux charmants de l'imagination et les envolées du rêve.



L'AMAZZONE, PAR M. ETTORE TITO

(Palais des Beaux-Arts, à l'Exposition de Milan.)

Dans l'enceinte même du parc, et non loin du palais des Beaux-Arts, à la galerie Grubicy, des ouvrages de Segantini, de M. Bistolfi, de M. Previati offraient des éléments d'information précieux et constituaient à la section officielle une préface opportune; car, malgré les protestations qui accueillirent leurs débuts, les chefs de la renaissance idéaliste n'en ont pas moins formé école; ils appartiennent à l'histoire par leur influence¹ et par leur œuvre qui a régénéré le paysage alpestre, l'allégorie et la sculpture funéraire. Parallèlement, les expo-

1. L'attrait exercé par l'art de M. Bistolfi est évident chez MM. G. Bianchi, Panzerie et c'est à Segantini qu'il convient d'affilier une pléiade de peintres, souvent promis à quelque avenir : M. Tavernier et M. Stringa, M. Ratini et M. Viner, M. J.-E. Erler et M. Berta.

sitions internationales périodiquement ouvertes à Venise entretenaient ce que M. Vittorio Pica appelle « *l'ossessione nordica*. » Le terme révèle l'état d'esprit de l'écrivain, ses doutes et ses alarmes: au contact des écoles étrangères, la peinture italienne a bien pu se rajeunir, mais y est-elle parvenue sans que son originalité se trouve menacée, atteinte? Ici cependant — et je songe à l'admirable Antonio Mancini, — de hautes personnalités sauvegardent l'indépendance de l'esprit latin, puis la survie des écoles régionales est bien pour différer, sinon pour empêcher, l'effacement des caractères distinctifs que redoute M. Vittorio Pica.

Au rebours de l'habitude suivie chez nous, l'ordre alphabétique n'avait pas réglé aveuglément la disposition des ouvrages : ils se présentaient d'ordinaire à l'examen par ensembles logiquement séries; l'Exposition y gagnait en ordre et en diversité. Un légitime désir d'hommage avait décerné l'honneur d'une salle spéciale à M. Ettore Tito, peintre souple, facile, épris des contrastes de la couleur et de la lumière, varié et séduisant comme M. Sorolla; à M. Carrano, dont les paysages, perlés de la vapeur des brumes, sont d'un fin analyste des jeux ténus de l'enveloppe; à un vétéran, M. Mosé Bianchi qui a continué, non sans verve, le tableau de genre conçu selon le mode de Fortuny. D'autres fois, des artistes se réunissaient sous l'égide d'un chef librement élu : autour de M. Galileo Chini, s'étaient groupés MM. Nomellini, Graziosi, Tommasi, Tofanari; autour de M. Sartorio, MM. Costantini, Coromaldi et un observateur sage et sensible de la vie des Abruzzes, M. Camillo Innocenti. Très généralement le classement par province avait prévalu : la Lombardie revendiquait M. Bazzaro, confident ému des humbles, M. Tallone, M. Feragutti-Visconti; le Piémont, M. Morbelli, M. Calderini, M. Pelizza; la Toscane, M. Gioli, M. Cambogi. Dans la Ville Éternelle des associations rivales laissaient pressentir la lutte des esthétiques, la querelle toujours pendante des anciens et des modernes; la « Jeune Rome » l'emportait avec M. Vitalini, M. Discovolo. A Venise, où la culture artistique est intense, le talent hésite moins à s'affranchir; l'exemple de M. Ettore Tito et de M. Gaetano Previati en a fait foi. Voici, à leurs côtés, M. Cesare Laurenti et M. Angelo dall' Oca Bianca; voici le groupe si passionnant des trois Ciardi, et voici enfin des coloristes puissants et graves sur l'avenir de qui l'on peut tabler : M. Zanetti et M. Favai. Que les découvertes des initiateurs étrangers aient frappé tel de ces exposants et plus d'un encore parmi ceux auxquels allèrent nos préférences — MM. Agazzi, Alciati, Cavalleri, Pick, Gallotti, Sartori, Piatti, — le point est hors de conteste; j'observe pourtant que de tous les artistes italiens, les peintres (aidés en cela par la technique de leur art et par la virtuosité de leur métier) se prouvent les plus souples, les plus capables d'assimilation; les exceptions se comptent : à Milan, le cas de M. Luigi Bonazza paraissait unique presque; ni M. Franz Stuck, ni M. Fernand Khnopff n'eussent renié, pour l'invention, son triptyque d'*Orphée*; quant à la facture, elle procédait du néo-impressionnisme et, plus précisément, de M. Théo van Rysselberghe.

Dressant en 1878 le bilan de la sculpture italienne, Chapu a écrit à son sujet une page définitive et qu'il faut relire. Il explique comment le talent de pratique entraîne le statuaire à demander plus au marbre qu'à l'idée, comment les conditions extérieures (notamment la proximité et la richesse des carrières) le prédisposent à l'habileté hâtive. « L'Italie étant le marché de la sculpture, ajoute Chapu, les statuaires y sont nombreux, la production y est grande, l'artiste travaille

pour le public. Je ne sais quoi d'accidentel, de capricieux devient sa préoccupation quand il aborde un sujet. Il sait que sa statue n'aura pas sa place dans les jardins de Mécène ou de Cicéron, mais sous le vestibule de l'habitation bourgeoise d'un banquier, dans la salle à manger d'un homme de négoce; autant dire qu'il la sculpte dans le seul but de la bien vendre... »

Après un quart de siècle et plus, que subsiste-t-il de critiques naguère formulées? On est, à Milan, assez mal armé pour répondre, en l'absence de M. Gemito et de M. Trentacoste, de M. Ciffiarello et de M. Rosso; il semble bien cependant que l'état des esprits et des talents n'a pas laissé que de se modifier. Certes l'Italie aura toujours ses virtuoses du ciseau, ingénieux à fouiller précieusement le Carrare, et c'est tant mieux du moment où l'adresse de mains se met au service d'une sensibilité exempte de fadeur ou de mièvrerie, comme il est arrivé pour les bustes que M. Broghi et M. Greter ont signés. Avec M. Troubetzkoï, chez qui toute création s'anime du frémissement d'une vie intense, avec M. Pellini, l'art de la statuette évolue; des médailleurs, des faiseurs de plaquettes, M^{me} Lancelot Croce, M. Cavaletti; un animalier, M. Bugatti, sont tout à la fois gens de verve et de raison; la grande sculpture elle-même apparaît en voie de transformation d'après les figures, les groupes de MM. Graziosi, Rosales, Quadrelli, Butti, Romagnoli, Baroni, del Bo, Mauro, del Simone...

L'équitable avenir établira dans quelle mesure il appartint à Rodin, à Constantin Meunier de favoriser cette orientation nouvelle des aptitudes foncières; à s'en tenir aux résultats acquis, la méthode du *fa presto* cesse d'être érigée en règle générale; on prend le temps de regarder autour de soi, de considérer la réalité attentivement, sans la complaisance enfantine d'un optimisme vain; on se persuade qu'ici-bas tout n'est pas que grâce et tout ne prête pas au perpétuel sourire; la compréhension de la vie s'élargit; un sentiment de pitié tout moderne intéresse à l'action du drame humain, au geste de l'existence sociale... Ce sont là de significatifs présages, qui l'un l'autre se confirment, et nulle part on n'éprouve plus de joie à saluer ce réveil des énergies, ce retour de la pensée en exil, que sur cette terre latine, jadis si féconde, et que l'on croyait morte à l'art pour jamais.

ROGER MARX





LE PAVILLON ROYAL A L'EXPOSITION NATIONALE DE BUCAREST

CORRESPONDANCE DE ROUMANIE

L'EXPOSITION NATIONALE JUBILAIRE DE BUCAREST



MONUMENT FUNÉRAIRE, PAR A. CLAVEL

(Cimetière Bellio, à Bucarest.)

arrivé aujourd'hui à cette stabilité qui a permis, par delà les incroyables pro-

Elle a une véritable importance, et une encore plus haute signification. A vrai dire, il nous est assez indifférent, en l'occurrence, qu'il y ait dix-huit cents ans que Trajan, par son occupation de la Dacie, soit ou non le fauteur des circonstances auxquelles la nation roumaine doit d'être ce qu'elle est; mais il nous plaît infiniment que le roi Carol, par quarante années d'un règne plein de sagesse, ait glorieusement mené à terme la plus belle aventure politique du xix^e siècle et rendu possible une manifestation aussi énergique de la volonté éduquée, de la culture armée, et de la prospérité nationales. Ce n'est pas rien, pour un État hier encore désuni et vassal de la Porte, sans considération, sans gouvernement affermi, sans institutions normales, sans voies de communication, d'en être

grès économiques, ces non moins surprenants résultats artistiques : la résurrection d'une architecture nationale, et la fondation d'une jeune école de peinture.

L'architecture roumaine nouvelle, qu'inaugure l'Exposition jubilaire, est née d'une sorte de récapitulation coïordonnée des principes, d'un inventaire raisonné des morceaux de l'architecture ancienne, dont quelques échantillons épars dans le pays ont eu la bonne chance d'échapper à des dépréciations séculaires : les



ÉGLISE DES TROIS HIÉRARQUES, A JASSY

couvents de Petite-Valachie, surtout Horezo et Cosia ; les églises de Curtea d'Arges, dont l'une, l'épiscopale, restaurée avec plus de brio que de tact par M. A. Lecomte du Nouy, est plus que jamais appelée par le peuple « un morceau cassé du soleil » ; les petites *biseriques* (églises) campagnardes à dômes octogones blancs et toitures de bardeaux des vallées de Campulung et de la Dimbovitz ; Stavropaoles, de Bucarest, et les monastères des environs de la capitale : Vacaresci et Comana ; les églises de Jassy : Saint-Nicolas et les Trois Hiérarques, qui, également restaurées, c'est-à-dire refaites selon le procédé Lecomte du Nouy,

semblent des joujoux neufs au milieu de la vieille capitale moldave, beaucoup mieux conservée que Bucarest; enfin, les monuments de Suceava et du reste de la Bukovine, avec les quelques églises grecques rustiques, intactes ou ruinées, de Transylvanie et de Banat.

Les premiers monuments de cette architecture roumaine ont un caractère particulièrement slave. Les premiers monastères élevés dans le pays, Neamțu, Bistritza, Motro, Voditza, Tismana, qu'érigea vers 1372 Radu Negru, avaient été fondés par des caloyers de l'autre rive du Danube, Serbes ou Bulgares réfugiés dans le pays. Peu à peu, deux traditions se dessinent, qui se sont conservées, comme tout se conserve dans l'église orthodoxe, jusqu'à nos jours : une byzantine, arrivant de Constantinople assez directement, mais avec toutes les modifications encourues d'étape en étape, puis nécessitées par l'appropriation au milieu et aux circonstances ; l'autre, byzantine de seconde main, si l'on peut ainsi dire, retour de Russie, où elle s'est chargée d'éléments caucasiens, arméniens, persans. A la première se rattachent les églises valaques ; à la seconde les églises moldaves ; à l'une Curtea d'Arges, due au légendaire maître Manole, sous le règne de Neagoe-Voda (1411-1520) ; à l'autre, les Trois Hiérarques, construits en 1649 par Vasile le Loup. L'Exposition de Bucarest nous offre, en l'église du « Couteau d'Argent », un charmant pastiche de l'église Saint-Nicolas de Jassy, type des églises moldaves du temps d'Étienne le Grand (1457-1504). Il va sans dire que, ces généralités constatées, il faudrait faire la part de la personnalité des architectes anonymes, de leurs goûts, de leurs innovations, et surtout de leur origine, la part des influences locales, des désirs des fondateurs, des modes régnant dans certaines régions, de l'imitation d'une œuvre jugée réussie : à Rimnik Vulcea, peu distant de Curtea d'Arges, on retrouve les tourelles en torsade d'un si joli effet dans l'église de Neagoe Voda. Et, comme illustration de ce que nous venons de dire, faut-il rappeler les sources grecques qui affirment que « ce prince, ayant passé sa jeunesse, à titre d'otage, à la cour du sultan Selim, aurait été chargé de diriger la construction d'une mosquée, d'où l'occasion d'étudier l'architecture ; il aurait mis plus tard ses connaissances à profit, en traçant lui-même le plan de Curtea d'Arges, et en y employant un architecte auquel la légende donne le nom de Maître Manole »... Il est dit dans le diplôme de fondation que ce prince d'heureuse mémoire donna à son église « tous ses villages, ses étangs, ses esclaves tziganes, ses vases d'or et d'argent ornés de tous ses joyaux¹ ».

Églises et monastères, sans déroger jamais aux formules byzantines dans leur plan et leurs grandes lignes, offrent donc des variantes assez fortes ; la métropole de Bucarest a quatre dômes, dont les deux plus petits seuls symétriques et égaux ; la cathédrale de Tîrgoviste, du temps de Michel le Brave, en avait neuf ; Saint-Demètre, à Craiova, n'en a que trois ; l'église de Radu Negru, à Câmpulung, un seul, si ma mémoire est fidèle. Saint-Nicolas de Jassy a une décoration de faïences. Aux Trois Hiérarques, le motif des canthares qui ornent la frise et toute l'ornementation de la façade sont d'origine persane, et la fameuse Porte d'or s'orne d'un motif analogue à celui de la porte de la Vieille Synagogue de Prague. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, des ornements de style français, rinceaux et culs-de-lampe fortement abâtardis et déviés, échouent au milieu de combinai-

1. Dr Hans Kraus et Leo Bachelin, *Bucarest et la Roumanie*.

sons ornementales turques, et concourent à créer une sorte de baroque rustique que l'on pourrait proprement appeler phanariote. Mais riche ou pauvre, compliquée ou simple, ancienne ou moderne, l'église roumaine reste toujours un portique surmonté ou non de tours, une nef en croix grecque atrophiée et bras arrondis surmontés d'une ou plusieurs coupole, et une abside dérobant l'autel derrière une iconostase. Les fenêtres sont rares et étroites; l'intérieur, obscur, est surchargé de peintures. A l'extérieur, un ou deux tores robustes semblent de grosses cordes de pierre serrant les unes aux autres les diverses parties de l'édifice. Sur les façades extérieures, des fresques dont les tons fanés, si l'on a la chance d'en retrouver intactes ainsi qu'il nous est arrivé jadis à Treisteni,



TYPE DE « COULA » (MAISON DE CAMPAGNE ROUMAINE)

Roucar, Sturzeni, Slanic, Tîrgu-Jiu, et même à Cronstadt de Transylvanie, sont pour les yeux un ravissement égal à celui qu'offrent les murailles giottesques.

Le monastère était, il va sans dire, une sorte de grande forteresse blanche sous des toitures de bardeaux. Carré et ouvert par une seule porte ronde sous une haute tour de guet, il n'avait de fenêtres extérieures que hors d'atteinte depuis le sol. A l'intérieur, ce que nous appellerions le cloître était formé de deux promenoirs superposés. Sur celui d'en bas s'ouvrailient les greniers, celliers, offices et cuisines, les salles communes. Sur celui d'en haut, les cellules. Au milieu de la cour, isolée, l'église. Mais l'ornementation de ces monastères, comme de la maison roumaine, était le *pridvor*, sorte de loggia à lourde colonnade et arceaux trilobés dominant la campagne, inaccessible de l'extérieur quand les monastères s'en parent en dehors de leur enceinte, flanquée de deux escaliers ainsi que, du reste, la maison roumaine, lorsqu'ils l'ont à l'intérieur de la cour. Celui de Horezo est célèbre; celui de Comana eût mérité de l'être assez pour

qu'on n'en tolérât pas la ruine. Le corps central du Pavillon royal à l'Exposition est un *pridvor* monumental, procédant de celui d'Horezo, et ses colonnes énormes et squameuses ont leur modèle, m'affirme-t-on, à Vacaresci. Le promenoir, au rez-de-chaussée des ailes, est tel qu'il peut se voir à Comana ou à Plum-buita.

La maison roumaine n'est pas du tout, autant qu'on a voulu le prétendre, une maison turque, encore que les phanariotes n'aient naturellement pas manqué d'apporter dans le pays certaines agréables habitudes d'aménagement, comme certains motifs ornementaux fréquents sur les rives du Bosphore. Ce sont les boyards qui, dans leurs villas, ont fait le plus grand accueil à ces nouveautés secondaires; mais dans le plan général M. Bachelin n'hésite pas à reconnaître le type de la maison romaine, avec son *atrium*, «une grande cour pour la domesticité, autrefois nombreuse, surtout du temps du servage. L'habitation même se compose d'une vaste entrée, sorte d'antichambre sur laquelle ouvrent les autres pièces de l'appartement, le tout enfermé dans un clos maçonné avec une porte dont les linteaux de pierre sont creusés en niches où se tenaient jadis les huissiers, gardiens de l'immeuble». Mais ce qu'il aurait fallu étudier davantage, pour s'en inspirer à l'Exposition, c'est la vraie maison essentiellement roumaine, celle du paysan des hautes vallées perdues des Carpates et des délicieux villages de Transylvanie. En revanche, l'Exposition a eu un immense mérite, celui de nous restituer la *coulă*, de laquelle la plupart des Roumains n'avaient qu'une vague notion. Il n'en existait plus que deux ou trois délabrées dans le pays, complètement inconnues du gros public, en dehors de quelques érudits et artistes tels que le baron Bellio et son neveu, M. Alexandre Bellio d'Urlatz, ou le défunt peintre Alpar. Nous osons espérer que le premier bénéfice de cette heureuse Exposition sera le classement parmi les monuments historiques à rigoureusement sauvegarder, consolider et défendre, et surtout à *ne pas restaurer*, des derniers exemplaires subsistants de ces étranges constructions. Qu'on s'imagine un rectangle massif qui soit aussi bien une tour qu'une maison, un blockhaus qu'une résidence. Au rez-de-chaussée, rien que la porte, pas trop grande, solidement barricadée; au premier étage, dans l'une de ces *coulă*, quelques fenêtres parcimonieuses; dans une autre, seulement des meurtrières. Et tout à coup, au second, sous le toit, la surprise de charmantes arcatures; tout l'étage grand ouvert en promenoirs et belvédères. En arrière, absolument murée, une sorte de demi-tourelle qui est une abside, la chapelle.

C'est dans une *coulă* scrupuleusement reconstituée, que sont réunies les quelques vraies merveilles d'art ancien de l'Exposition. Et c'est ici qu'un catalogue fait cruellement défaut. Il y a pourtant un conservateur de musée à Bucarest, un érudit de première force, dont la spécialité est l'art religieux byzantin : M. Tocilescu. Et eût-il coûté beaucoup à M. Alexandre Bellio, sans¹ qui il n'y aurait pas de *coulă*, et qui en a aménagé l'intérieur avec tant de goût, de dicter à quelque secrétaire les précieuses indications que tout visiteur roumain, et surtout étranger, puisque plus ignorant des choses religieuses du pays, a le droit de demander? Nous nous garderons bien de nous aventurer à donner des signalements sujets à caution, d'après les réponses très contradictoires obtenues de droite et de gauche, lorsque nous questionnions des gens dont les uns n'avaient pas le temps et dont les autres ne savaient pas! A quoi sert de vider

les sacristies en deçà et au delà du Milcov, si devant les objets exposés les éclaircissements manquent ?

Il ne faut, du reste, pas s'exagérer les choses ; les journalistes roumains ont parlé de trésors sans prix et tels que, même en Russie, il n'existerait rien de comparable. Qu'ils aillent donc voir à Kiew ! La vérité est que le meilleur de tout cela n'a encore qu'un intérêt local assez restreint, et que l'arrangement fait tout. La *coulă* est une chose admirablement réussie et très curieuse à visiter ; ce n'est pas encore un musée. Comme elle sera conservée, elle le peut devenir. Ce serait à la fois le Cluny roumain et le Carnavalet bucarestois. Quant aux quelques débris de peinture ancienne qui y figurent, je crois à leur haut intérêt historique, mais pas un ne m'a donné la sensation d'une œuvre d'art digne de figurer



ATTELAGE ROUMAIN, PAR M. N.-I. GRIGORESCO

dans une salle de primitifs français, italiens ou allemands, et ces primitifs-là sont primitifs comme est byzantine, en 1649, l'église des Trois Hiérarques.

Même difficulté, au Pavillon des Industries nationales, à étudier les broderies populaires. La Roumanie est, avec les pays slaves, la terre bénie des collectionneurs de beaux costumes brodés, chemises et tabliers (*fota*). Chaque vallée, chaque village a ses dessins et ses couleurs préférées. A défaut d'une classification chronologique impossible sans beaucoup de bonne volonté, on pouvait nous donner au moins une classification géographique. La récolte de ces tissus charmants, fleuris et pailletés, a pris les allures d'une rafle. Tout ce qu'il y avait de plus beau a été immédiatement acheté par les grandes dames de la société roumaine. Rien ne reviendra à la campagne. Qu'en feront ces dames ? On n'ose guère y penser. Le fait est qu'un musée de l'art populaire roumain s'impose d'urgence, ainsi qu'il existe à Prague, au jardin Kinsky, pour l'art populaire tchéco-slovaque.

Et maintenant la peinture moderne. Elle commence avec Négulici, de Câmpulung (1812-1855), se poursuit avec le portraitiste G. Nastasiano, le peintre de

genre Panaiteanu Baldasare, né en 1811, le peintre d'histoire Constantin Lecca (1810-1887), le peintre religieux Tattaresco (1818-1894), qui abima tant d'églises qu'il eût mérité au moins le pal, et dont il faut se souvenir comme de l'un des pires malfaiteurs de la Roumanie. Tout cela, ridiculement mauvais, avec le charme bon enfant et désuet du style Louis-Philippe, aboutit à Théodore Aman (1842-1891), qui du moins eut le mérite de retracer certaines scènes contemporaines désormais historiques avec quelque véracité documentaire. Les passionnés du roi Carol et de l'histoire roumaine contemporaine n'oublieront pas son *Prince Charles paraissant pour la première fois à la tribune de l'Assemblée des Députés le 10 mai 1866*. Mais de là à parler d'art!...

Enfin Grigoresco vint, qui le premier en Roumanie... Sa carrière semble s'achever aujourd'hui chargée des misères de l'âge autant que de gloire. Nicolas-Ion Grigoresco est né à Bucarest le 15/27 mai 1838. A vingt ans il s'en va à Paris, mais s'oublie en chemin dans les délices de Capoue d'un couvent de nonnes agréablement situé : Agapia. Cet oubli dura deux ans. Quand il arrive à Paris l'Académie le rebute aussitôt. Il s'en fut à Barbizon et en fut. Il rentre en 1864 à Bucarest et surprend la Roumanie en lui révélant sa propre image par une peinture vigoureuse et claire, poétique et avenante, aisée et aérée, toute différente de ce que les artistes du crû avaient péniblement perpétré jusqu'alors. Et la surprise fut immense. On ne s'était jamais douté que le paysage et le paysan roumains pussent être des motifs, et jamais imaginé qu'un Roumain pourrait être un jour un artiste égal à ceux de l'étranger, voire même admis de l'étranger. Celui-ci conservera un pied-à-terre à Paris, et en aura partout dans le pays. Ce sera désormais un beau peintre, frais et prime-sautier, solide et fluide, épris comme un amoureux des idylles de la terre roumaine, et en célébrant toutes les joies, avec une horreur instinctive de tout ce qui est ruine, ravage, décomposition, maladie, hiver et mort, c'est-à-dire d'un grand côté de la vie en Roumanie comme partout. Vint la guerre de l'Indépendance, qui l'improvisa contre son gré peintre militaire. Et je n'hésite pas à déclarer que je l'estime le premier de notre temps. Son succès ne l'empêche pas de devenir misanthrope. Il y eut depuis Plevna un fond d'amertume dans l'amabilité de son sourire. Du reste son humeur s'en altéra gravement. Le moment du coup de feu passé, il revint au radieux soleil et aux blanches poussières des campagnes de la Prahova, à ses petites-filles, à ses bergers et à ses bœufs, peignant avec la saison, parallèle à la nature, varié comme elle. Sans étude et sans grandes lectures, à force de tact et d'éducation naturelle, il se garde toujours de tout effort au delà de ses moyens. Ironiste exquis, d'une prudence avisée, d'une naïveté pleine de rouerie, d'un sens subtil des nuances et d'une délicatesse infinie dans les choses du cœur et du sentiment, il eut tout ce que l'Oriental peut avoir de charme un peu rusé, de bonne grâce non dénuée de sel, d'habileté naturelle, et de détachement pour tout ce qui est compliqué ou s'acquiert avec peine. Instinctif dans toute la force du terme, il l'est comme on l'est en Orient. Et c'est certainement la saveur étrange de son œuvre que cet impressionnisme si occidental assimilé avec tant de finesse par ce Roumain de la vieille roche. C'est le même don inné qui fait des Turcs les premiers diplomates du monde et met en tout Roumain l'étoffe d'un homme d'État et d'un orateur. L'éloquence de Jean Bratiano et de Michel Kogalniceano sont du même aloi que la peinture de Grigoresco. M. Bachelin croit que « sa manière en appa-

rence très simple, et, au fond, des plus raffinées, porte bien le sceau de ces époques tardives où l'artiste, écœuré des clichés surannés, lassé des vanités académiques, revient naïvement à la nature, à l'amour immédiat des choses vraies vues sincèrement et dites de même, en dehors de toutes formules conventionnelles ». Nous croyons surtout que rien n'est raisonnable dans l'art de Grigoresco : il n'existe pas *contre quelque chose*, même l'académisme ; il existe en soi spontané et naturel comme le ruisseau qui coule dans la vallée, parce qu'il ne saurait faire autrement. L'unique sceau qu'il porte n'est pas celui d'une époque, mais de la plus heureuse ivresse en présence du motif. C'est de la peinture partie et envolée comme un chant d'alouette. Et à ce petit vieillard propret et gentil, qui certainement est la grande gloire de la Roumanie d'aujourd'hui, il aura du moins été réservé de n'avoir pas connu de décadence. Car, malgré les



LES « KIVUTZÉ » (BADIGEONNEUSES DE MAISONS), PAR M. JEAN STERIADI

infirmités et les troubles de la vue, voici ses dernières œuvres plus claires, plus rayonnantes, mieux pleines que jamais de la paix et de l'intense mélancolie ensoleillée des horizons mouvants de ces régions entre la plaine et la montagne, où la ligne fuit dans le mirage et la couleur s'évapore dans la lumière. Ce n'est plus la réalité, mais le rêve de la réalité. Et un rêve si exquis qu'on ne le peut comparer à rien d'artificiel. Cela n'a d'analogie qu'avec la poésie populaire. En plus, cela restera ceci de réellement anormal : de l'impressionnisme qui ne se sera jamais complu à la représentation d'un sujet bas ou vil ou seulement quelconque. Au contraire : de poésie plus grande et qui soit roumaine, il n'en existe point.

Auprès de Grigoresco, M. Mirea apparaît un portraitiste de l'école de M. Carolus Duran. Il faut lui rendre une justice : c'est qu'il a eu très bien le sentiment de la beauté un peu sévère des grandes dames roumaines d'il y a vingt ans, les dernières princesses authentiques de ce pays dont les princes, en dehors de la seule famille royale, vont disparaître, puisqu'une loi a promulgué que seuls les enfants de pères ayant régné auraient encore droit à ce titre. Et ceux-là se font rares. Il

faut encore savoir gré à M. Mirea d'avoir, en une page demeurée célèbre à juste titre, tenté l'apothéose du pâtre roumain.

Et maintenant, semé par Grigoresco, c'est le blé en herbe des efforts de la génération montante. Nous voudrions donner au moins un regret à Alpar, si prématurément enlevé. Et voici MM. G. Popovici, Alexandresco, Popesco, Aricesco, Artachino, Edouard et Nicolas Grant, Barbulesco, Dimitriu, Lukian, Simonidy, Vermont, Petrasco et Steriadi. Nous allons mettre hors pair M. E. Stoinesco. C'est un tout jeune homme dont on peut augurer beaucoup d'après les deux seuls morceaux découverts au milieu des « tas » en désordre des locaux non encore aménagés. Ils nous arrachèrent un cri de surprise. M. Petrasco est le disciple de dilection de Grigoresco, et le meilleur souhait que nous pourrions lui adresser serait, s'il veut se retrouver lui-même, de ne pas s'attarder aux motifs sur lesquels le maître a mis son emprise. Il s'égare à Vitré et devient quelqu'un en cette Dobroudja dorée, qui a son poète en Alexandre Macedonski, mais qui mérite aussi son peintre. Avant peu le caractère en sera modifié par l'exode des Turcs et la colonisation roumaine ; il faudrait se hâter de garder le souvenir de la terre désolée avec splendeur et des villages tartares que virent les soldats de la guerre de Crimée.

M. Jean Stériadi nous plaît par la bonne foi de ses investigations. Son ardente admiration pour Grigoresco ne l'empêche pas de se frayer une voie en dehors du chemin où se sont complu la désinvolture charmante et le regard sagace du père de la peinture roumaine qui a été aussi un des pères de la patrie. Grigoresco, ayant la montagne, ne s'est jamais avisé de peindre la rue de Bucarest. C'est M. Steriadi qui la découvre. Avec un coloris que nous trouvons bien un peu acide, mais où l'on sent le démon de la recherche et l'horreur de la convention, il s'avise aussi de sujets dont les Roumains s'étonnent : une station de fiacres, la louée de ces femmes armées de très longs balais, qui blanchissent annuellement l'extérieur et l'intérieur des maisons populaires. M. Popesco, que ses séjours à Paris semblent éloigner un peu trop de la Roumanie, a trouvé des accents religieusement émus pour dire certains coins de Bretagne. Il avait sucé à Munich la moelle de lion de l'enseignement de Gysis, mais il ne paraît pas décidément que les jeunes Roumains se puissent facilement laisser détourner des séductions du paysage ou du portrait. Et c'est encore une raison de plus de savoir gré à M. Mirea d'avoir osé son grand tableau du *Verful cu dor*.

La statuaire, en Roumanie, en est encore réduite à demander les monuments de ses grands hommes à des artistes étrangers, surtout français. Aussi applaudissons-nous à l'apparition d'un sculpteur de talent : M. Oskar Späthe, Son *Faune dansant*, son buste de *Saint Jean-Baptiste*, qui semble plutôt un portrait d'enfant très étudié, une allégorie religieuse pour le salon de la princesse Marie, à Cotroceni, et quelques robustes portraits de notabilités roumaines, de cette ressemblance perspicace où l'on sent l'âme devinée par delà le masque, nous permettent de nous associer pleinement aux suffrages de ses compatriotes.



BIBLIOGRAPHIE

ALBERT BESNARD, par M. GABRIEL MOUREY¹

IL faut accueillir avec une sympathie de principe, par avance décidée, les hommages rendus à M. Besnard, et d'ailleurs, on ne s'était pas encore avisé de célébrer sa maîtrise aussi fastueusement dans une publication de luxe, avec une semblable abondance d'images. Les notices que lui consacrèrent M. Frantz Jourdain dès 1888² et M. Roger Marx en 1893³, toutes deux depuis longtemps épuisées, ont marqué les premières étapes de la carrière. M. Besnard se trouve maintenant dans la pleine maturité de l'âge, dans toute la force de la production. Aussi son dernier historien s'est-il gardé de prétendre à un travail définitif; afin de bien établir quel rôle il entendait tenir et pour mieux exalter la gloire qui lui est chère, M. Mourey a fait suivre son texte personnel d'un important appendice où se trouvent reproduits plusieurs écrits de M. Besnard⁴ et les opinions de critiques, de lettrés, qui professent le culte passionné de l'art somptueux et savant.

Juge lucide et sensible, M. Mourey rappelle la vie de M. Besnard et l'œuvre jusqu'à présent accompli en donnant les raisons de son affection pour l'homme et de son admiration pour le peintre : les chapitres initiaux de cette biographie critique découvrent les origines de M. Besnard, les maîtres à l'école desquels il s'est formé, — n'est-ce pas dire la genèse de son talent et de sa pensée? Dans les derniers (*Le Peintre de la femme; Le Décorateur; Le Graveur*) l'œuvre se trouve étudiée, sériee, selon les genres traités et les techniques suivies, et l'on demeurera particulièrement reconnaissant à M. Gabriel Mourey d'avoir insisté quelque peu sur des travaux trop souvent négligés qui placent M. Besnard au premier rang des aquafortistes modernes : la *Gazette des Beaux-Arts* se félicite d'en fournir à ses lecteurs une nouvelle fois la preuve⁵.

L'importance de l'illustration a été, dès le début, indiquée ; elle n'est rien moins que capitale : les éléments qui la composent offrent à l'amateur, à l'artiste, une inestimable référence où l'invention et la puissance d'exécution de M. Besnard se manifestent sous leurs multiples espèces. La fidélité de ces reproductions ajoute à leur prix, et chacun tiendra pour un des essais les plus heureux jusqu'ici tentés les neuf chromotypogravures traduisant, sans le trahir, le coloriste

1. *Albert Besnard*, par Gabriel Mourey. Paris, Henri Davoust. Un vol. petit in-4 de 155 pages avec 100 reproductions hors texte et une eau-forte originale.

2. *Albert Besnard*, par Frantz Jourdain. Paris, Boussod et Valadon, 1888, 1 vol. in-4 ill.

3. *The painter Albert Besnard, Biography*. Printing Hennuyer, 1893, in-4 illustré.

4. Voir le *Salon de 1897* (Société Nationale des Beaux-Arts), par Albert Besnard dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1897, t. I, p. 372 et 503; t. II, p. 22.

5. La *Gazette des Beaux-Arts* a publié de M. Besnard quatre eaux-fortes : *Tristesse*, *Mes Enfants*, *Marché aux chevaux aux environs d'Alger*, et *Étude* : cette dernière planche accompagne une notice de M. G. Lecomte (*Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. I, p. 41 et 153).

extraordinaire qui sut à sa guise évoquer, dans d'inoubliables miniatures, les songes des *Mille et une Nuits* ou bien parer de majesté, de philosophie et de grâce les murs de la Sorbonne et de l'église, de l'école et de la maison commune.

S.

L'ART EN BELGIQUE AU XIX^e SIÈCLE

LES fêtes qui l'an dernier célébrèrent en Belgique le soixantequinzième anniversaire de l'indépendance du pays s'accompagnèrent de solennités artistiques dont les lecteurs de notre *Gazette* et de notre *Chronique* ont trouvé le compte rendu : exposition de tapisseries et sculptures bruxelloises au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles; exposition rétrospective au Musée du Cinquantenaire; exposition de Leys et de Braekeleer à Anvers; etc. En même temps que de ses énergies sociales, la Belgique put y prendre conscience de sa vitalité artistique dans le passé et le présent et lire dans ce miroir fidèle qu'est l'art d'une nation la conception particulière qu'elle eut du monde et de la vie. Il était bon que le souvenir de ces fructueux enseignements fût conservé, et nos lecteurs savent déjà à quelle belle publication a donné lieu l'exposition d'art ancien¹. Aujourd'hui la même librairie van Oest nous offre, par la plume d'un des premiers écrivains de Belgique, l'*histoire de L'École belge de peinture de 1830 à 1905*², et hier notre éminent collaborateur M. Henri Hymans donnait chez l'éditeur E.-A. Seemann, de Leipzig, une monographie de *L'Art en Belgique au XIX^e siècle*³.

L'impression générale qu'on retire de l'étude de la peinture belge moderne est celle d'un art robuste et loyal. Nous sommes ici au pays du sain réalisme et de la belle pâte grassement, savoureusement triturée. Pas d'envolées géniales, d'émotions bouleversantes; mais des œuvres solides, amoureusement peintes. Sauf quelques exceptions, — le grandiloquent et désordonné Antoine Wiertz, qui voulait, écrivait-il, « se mesurer avec Rubens et Michel-Ange », puis, de nos jours, l'inquiet et fougueux Henry de Groux, le subtil et délicat Ferdinand Khnopff, le préraphaélite Jean Delville, le mystique Charles Doudelet, — l'amour de la vie s'exhale de toute cette peinture, depuis Navez, le secteur de David, dont les portraits si probes sont bien meilleurs que les compositions historiques, depuis le baron Wappers, de Bièfve, de Keyzer et Gallait, le Delaroche belge, avec leurs grandes « machines » romantiques, jusqu'aux peintres plus proches de la vie réelle et de la nature : Leys, qui renoue avec le naturalisme des vieux maîtres flamands; le délicieux intimiste et coloriste H. de Braekeleer, qui, l'an dernier, à côté de son maître Leys⁴ — spectacle captivant de deux grands artistes très différents et également dignes d'admiration — suscita tant d'émerveillement; le brave Madou; l'élégant F. Smits; les robustes peintres, émules de Courbet, H. Boulenger, mort trop jeune et néanmoins l'initiateur du mou-

1. V. *Chronique des Arts* du 6 octobre 1906, p. 270.

2. *L'École belge de peinture de 1830 à 1905*, par Camille Lemonnier. Bruxelles, G. van Oest. In-4, 239 p. av. 140 fig. en similigravure ou en héliogravure hors texte.

3. *Die Belgische Kunst im XIX. Jahrhundert*, von Henri Hymans. Leipzig, E.-A. Seemann, 1906. In-8, XIII-253 p. av. 200 fig.

4. V. article de M. Hymans dans *L'Art flamand et hollandais*, juin 1905 (numéro spécial consacré à H. Leys et à H. de Braekeleer).



vement moderne en Belgique, Coosemans, Charles de Groux, Joseph Stevens, Léon Dubois, F. de Vinne, Isidore Verheyden, Th. Baron, E. Verboeckhoven, Stobbaerts; le fin observateur de la vie mondaine Alfred Stevens; le poète amer de la luxure Félicien Rops; puis la génération moderne des paysagistes et des peintres de la vie de tous les jours, Verwée, Courtens, Struys, le regretté Evenepoel, trop tôt enlevé à nos espoirs, Giloul, Villaert, Baertsoen, Cassiers, Delaunois, Stacquet, Verstraeten, Claus, Théo van Rysselberghe, etc.; les peintres humanitaires Constantin Meunier, Laermans, Frédéric, Lévêque, Leempoels, Luyken; le décorateur J. de Lalaing; bien d'autres encore. La sculpture n'accuse pas moins de vie saine et vigoureuse avec Paul Bouré, Mignon, Paul de Vigne, de Groot, Ch. van der Stappen, J. Dillens, Constantin Meunier, Vincotte, Lagae, Jef Lambeaux, Victor Rousseau. Et l'architecture tour à tour, en dehors de quelques pastiches classiques, inspirée des traditions flamandes ou reflétant un solide et logique bon sens même dans les innovations de Hankar, accentue cette impression. On trouvera dans le manuel, d'une documentation complète et impeccable, de M. Hymans (dont il faut espérer qu'un éditeur belge ou français publierà le texte dans la langue originale) un clair tableau d'ensemble des créations de ces trois modes d'art et des évolutions successives où les dirigèrent, à travers la permanence du caractère foncier de la race, diverses influences, notamment celle de la France, la constante initiatrice, au XIX^e siècle, de tout progrès en art, en peinture tout au moins.

Cet enseignement général se complétera de la façon la plus agréable par la lecture du beau livre où, en des pages colorées accompagnées de nombreuses et bonnes reproductions, M. Camille Lemonnier décrit la floraison de la peinture belge depuis 1830 : l'écrivain, comme on sait, est le plus parfait représentant de cet esprit flamand dont nous disions tout à l'heure les qualités savoureuses, et nul n'était mieux à même de commenter des œuvres aussi congénères de son esprit. Les pages consacrées à Leys, à Charles de Groux, à Alfred Stevens, à Braekeleer, à Constantin Meunier, sont des plus éloquentes et atteignent souvent à une évocation rivale de l'œuvre elle-même.

C'est une heureuse idée, par suite, qu'a eue l'éditeur van Oest de confier au même écrivain la monographie d'Alfred Stevens que nous annoncions le mois dernier et qui paraît, hélas! bien à son heure, au lendemain même de la mort de l'artiste¹. Il n'est pas besoin de dire longuement aux lecteurs de la *Gazette*, qui ont encore dans le souvenir la belle exposition de l'École des Beaux-Arts en 1900² et à qui M. Camille Lemonnier a présenté dès 1878 le peintre et son œuvre³, quel heureux thème, digne de sa sensibilité pénétrante et de son style chatoyant, lui offraient ces tableaux charmants où revivent, si délicatement observées et rendues, les élégances de la société mondaine du second Empire. Son art, a écrit M. C. Lemonnier, « est l'expression propre d'un temps et d'une mentalité ». Peintre excellent, sachant qu' « une œuvre d'art se cisèle morceau par morceau comme une orfèvrerie délicate et compliquée », la rareté de son œuvre, cependant « n'est pas uniquement dans l'exécution : il est du petit nombre de ceux qui

1. *Alfred Stevens et son œuvre*, par Camille Lemonnier, suivi des *Impressions sur la peinture*, par Alfred Stevens. Bruxelles, G. van Oest. In-folio, 59 p. et 42 planches.

2. V. l'article du comte Robert de Montesquiou, *Gazette des Beaux-Arts*, 1900, t. I, p. 101

3. *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} février et 1^{er} avril 1878, p. 160 et 335.

serviront dans l'avenir à l'intelligence de la société actuelle... L'idylle et l'élegie chez lui sont discrètes; il tire ses effets moins du sujet que de la justesse de l'expression et de la tonalité : c'est à travers le coloris et dans l'exécution qu'il faut chercher son émotion... Il évoque les tristesses, les mélancolies, les joies recueillies, les aspirations du cœur; on a la mesure d'un sentiment fin, concentré et vraiment humain... Un personnage occupe seul son théâtre : c'est la femme; mais il n'en est pas de plus ondoyant sous le ciel, ni qui tienne par plus d'attaches à la destinée des hommes. Il l'a exprimée sous tous ses aspects; il l'a suivie dans toutes ses métamorphoses; il l'a peinte maternelle ou amoureuse, alanguie ou irritée, superbe ou déchue, tombée de haut ou montée de bas; on peut dire qu'il ne l'a point calomniée... »

Dans le luxueux album qui nous occupe, M. Camille Lemonnier conte par le menu cette vie d'artiste, évoquant de façon vivante — mais où la satire n'avait que faire — l'époque frivole pour laquelle il peignit ces petits chefs-d'œuvre dont les plus significatifs sont reproduits ici en quarante-deux belles héliogravures : *Tous les bonheurs*, *L'Atelier*, *Fleur d'automne*, *la Dame en rose* et *la Bête à bon Dieu*, du musée de Bruxelles; *Désespérée* et *le Sphinx parisien*, du musée d'Anvers; *Chasseurs de Vincennes* (ou *Ce qu'on appelle le vagabondage*), *La Lettre de part*, *Consolation*, *L'Inde à Paris*, *La Visite*, *Cruelle certitude*, *Souvenirs et regrets*, *Le Masque japonais*, *L'Accouchée*, *La Psyché*, *La Tasse de thé*, etc. Nous n'exprimerons qu'un regret : c'est que ces planches ne soient accompagnées d'aucune indication de date ou — mieux encore — précédées d'un catalogue complet, dressé par année, de l'œuvre du maître : c'est le complément nécessaire de monographies de ce genre.

Mais un autre précieux document a été joint à cet album : la réimpression *in extenso* de l'édition originale des *Impressions sur la peinture* publiées par Stevens en 1886 à la librairie des Bibliophiles, florilège de réflexions d'un artiste amoureux de son métier, la somme, en quelque sorte, des vérités auxquelles s'est conformé son art. Nous citerons quelques-unes de ces trois cent huit sentences : « Le succès trop généralement acclamé est le plus souvent réservé aux médiocrités. — Plus on sait, plus on simplifie. — Malheur au peintre qui n'obtient que l'approbation des femmes. — On peut juger de la sensibilité d'un artiste par une fleur qu'il a peinte. — Dans l'art de la peinture, il faut être peintre avant tout; le penseur ne vient qu'après. — On devrait faire des expositions quinquennales où chaque artiste ne pourrait exposer qu'une seule figure ne disant rien. — Il faut beaucoup aller au Louvre étudier et interpréter les maîtres, mais ne jamais essayer de les imiter. — Faire retoucher le tableau d'un maître est un crime que la loi devrait punir sévèrement. — L'exécution doit être adéquate au sujet traité. — Le trompe-l'œil est un mensonge pictural »; — enfin cet axiome, bien fait pour clore cet article sur la peinture belge et sur Stevens en particulier : « On n'est un grand peintre qu'à la condition d'être un maître ouvrier. »

AUGUSTE MARGUILLIER

L'imprimeur-gérant : P. GIRARDOT.

PARIS. — IMPRIMERIE DE LA « GAZETTE DES BEAUX-ARTS », 8, RUE FAVART.



LE JARDIN DES HESPÉRIDES PYXIS ATTIQUE DU V^e SIÈCLE

(British Museum.)

(D'après Furtwaengler et Reichhold, pl. 57.)

ÉTUDES DE CÉRAMIQUE GRECQUE

L'OUVRAGE de MM. Furtwaengler et Reichhold sur la *Peinture de vases grecque* (*Griechische Vasenmalerei*) a déjà été signalé aux lecteurs de la *Gazette*¹, à un moment où la premier fascicule avait seul paru. Depuis, la publication s'est poursuivie régulièrement et les auteurs ont mené à bonne fin leur entreprise. Le succès en fut vif et les a décidés à commencer, dans les mêmes conditions, une seconde série dont trois fascicules ont été récemment mis en vente². L'ensemble comprend actuellement 90 planches, accompagnées de notices étendues, où l'on suit l'histoire à peu près complète de la céramique grecque.

Le nom du principal rédacteur, un des plus réputés parmi les savants d'Allemagne, était un sûr garant de la valeur du travail. On constate avec plaisir qu'après avoir donné aux commentaires du premier fascicule une allure très brève et presque purement descriptive, qui nous avait un peu déçus³, l'auteur a élargi le cadre de ses dissertations et discuté avec plus d'ampleur les questions esthétiques qui se présentaient à lui. Nous ne pouvons que nous féliciter du résultat obtenu. M. Furtwaengler est, à l'heure actuelle, un des historiens de l'art les plus écoutés et les plus discutés. Il s'est fait beaucoup d'ennemis par le ton souvent violent de ses polémiques, par le caractère parfois aventureux et tranchant de ses théories;

1. 1902, t. I, p. 20 et p. 221.

2. Les deux séries sont éditées par la maison F. Bruckmann, de Munich.

3. *Gazette des Beaux-Arts*, loc. cit., p. 222.

mais il compte aussi, et à juste titre, des partisans dévoués, parce que nul ne peut contester l'étendue de son érudition servie par une prodigieuse mémoire, l'effort continu et persévérant d'un labeur qui lui a permis de marquer sa place dans tous les domaines de l'archéologie¹. Il m'est arrivé d'avoir maille à partir avec lui², mais ces dissensments scientifiques n'ont jamais altéré l'estime et la considération que j'ai pour la puissance de son travail et l'originalité de son esprit. Après l'avoir vu renouveler l'histoire de la plastique grecque par ses *Meisterwerke*, donner une impulsion à l'étude des intailles et camées par ses *Gemmen*, il eût été regrettable de ne pas avoir sur la céramique grecque l'opinion raisonnée de celui qui a fait le *Catalogue des vases* de Berlin. Ce nouvel effort est accompli. En lisant la *Griechische Vasenmalerei*, on connaîtra sur presque tous les points essentiels la doctrine du savant professeur de Munich.

Il est vrai que l'ouvrage, où l'ordre chronologique n'est suivi que dans la composition de chaque fascicule, n'offre pas de plan rigoureux pour celui qui veut suivre, époque par époque, le développement de la peinture des vases. Pour remédier à cet inconvénient, j'ai conseillé aux étudiants et aux auditeurs de nos cours de ne pas lire les notices dans l'ordre de la publication et de la pagination, mais d'après le classement indiqué par la table d'assemblage (p. 11-13 de l'*Introduction*), qui rétablit la série chronologique. On s'assure alors le bénéfice de descendre régulièrement le cours des temps, depuis le début du VI^e jusqu'au IV^e siècle avant J.-C. C'est un vrai manuel d'histoire céramique qu'on a entre les mains, écrit d'après les chefs-d'œuvre dispersés dans les grands musées d'Europe. Sans essayer de suivre dans tous les détails une si riche exposition de faits, je dirai seulement sur quels points les nouveaux fascicules publiés m'ont paru réaliser des progrès utiles à notre connaissance de l'art grec.

1. Récemment M. Hauser lui a consacré, dans le tirage à part de son article sur le *Tettix* (extrait des *Wiener Jahreshefte*, 1906, p. 75), cette dédicace enthousiaste : « Un sentiment de reconnaissance, de gratitude et d'admiration, m'inspire de dédier ce travail à l'homme qui dans notre science a plus fait, à lui seul, pour rassembler des matériaux et qui, pour construire avec ces matériaux, a fourni plus de pensée que tout le reste de la phalange réunie des archéologues. »

2. Il s'agissait du vase de Cléoménès acquis par le Louvre en 1893 et dénoncé comme faux dans les *Neuere Fälschungen* (1899, p. 20). Voir ma réponse dans la *Revue archéologique*, 1900, II, p. 181. Je dois dire que, depuis cette époque, M. Furtwaengler a eu l'occasion de revoir le vase de Cléoménès et de l'étudier avec moi. Après cet examen, il m'a dit qu'il changeait d'avis et qu'il considérait la pièce comme authentique. Mon frère et ami M. Salomon Reinach a recueilli de lui la même déclaration.

Le premier mérite de l'ouvrage est d'avoir bien mis en lumière les rapports étroits de l'art industriel avec la grande peinture. M. Furtwaengler réagit ainsi contre l'opinion émise par M. Hartwig dans ses *Meisterschalen*¹, théorie qui risquait de fausser le principal ressort des études céramographiques, en créant un domaine séparé où les fabricants de vases, promus au grade d'inventeurs et de créateurs, n'auraient vécu que de leurs propres ressources, sans se préoccuper des modèles supérieurs. Comme partout, l'art industriel des Attiques n'a été qu'un reflet. L'adaptation au vase des belles compositions, des groupements ou des attitudes trouvés par les

HERCULE COMBATTANT GÉRYON (COUPE D'EUPHRONIOS, V^e SIÈCLE)

(Musée de Munich.)

D'après Furtwaengler et Reichhold, pl. 22.)

peintres et les sculpteurs renommés, a dû être la constante occupation des céramistes². Cette transformation comptait elle-même assez de difficultés pour que l'ouvrier grec y donnât les preuves de son ingéniosité et de son habileté. C'est de quoi nous pouvons louer les Douris et les Brygos, sans en faire des Polygnotes. Une seule fois, M. Furtwaengler, emporté par son admiration pour de remarquables peintures de vases, a supposé que l'auteur devait en être cherché, non pas dans le cercle ordinaire des hôtes du Céramique, mais dans le monde des grands artistes³. Il a d'ailleurs

1. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, loc. cit., p. 23.2. V. mon *Catalogue des vases du Louvre*, p. 628 et suiv.3. V. la notice de la pl. 5 (reproduite dans la *Gazette*, mars 1902, p. 233) et celle de la pl. 15.

renoncé, par la suite, à cette idée erronée¹ et reconnu que rien ne dépasse, dans la production considérable de poteries si diverses, l'effort d'une intelligence bien douée qui s'applique à une besogne commerciale. C'est précisément ce qui met hors de pair l'industrie attique : tout en restant dans les conditions pratiques d'un métier assez humble, elle révèle une science du beau qui n'appartient d'ordinaire qu'aux esprits élevés. Mais, comme industriels, les céramistes d'Athènes suivent docilement les fluctuations de l'art et, si l'on veut, les modes, qui régissent le choix des sujets, le groupement des personnages, la facture des draperies.

Si l'on regarde de près les figures jointes à notre article et toutes empruntées au livre de MM. Furtwaengler et Reichhold, on sentira avec quelle rapidité le dessin s'est modifié entre le commencement du v^e siècle et l'époque de Phidias. D'abord un peu rigide, affectant surtout une allure rectiligne avec l'école d'Euphrionios (figures des p. 443 et 445), le style adoucit sa sévérité aux environs des guerres Médiques et recherche davantage les contours enveloppés (fig. des p. 447 et 449); il atteint l'aisance et la liberté pendant la période qui correspond au plein développement de la sculpture de Phidias (fig. des p. 450 et 451); puis il s'arrondit et se brise en traits plus irréguliers et capricieux durant la guerre du Péloponnèse (fig. des p. 452 et 453). En moins d'un siècle s'accomplit une évolution plus radicale que celle qui en deux cents ans mènera des dessins de Holbein aux sanguines de Watteau. Dans les groupements les modifications ne sont pas moins importantes. Aux silhouettes juxtaposées succèdent les enchaînements de personnages; puis les figures s'enchevêtront et, dans les scènes de combats, donnent l'impression d'une véritable mêlée (p. 450). Les niveaux eux-mêmes ne sont plus pareils : au lieu de reposer tous sur une ligne de terrain uniforme, les personnages montent dans le champ et s'y groupent à des hauteurs variables, comme dans un paysage montueux (p. 453). Enfin, jusque dans les moindres détails de technique, on sent l'art céramique tout pénétré d'une prodigieuse activité qui tend à le renouveler incessamment : ce sont des hachures parallèles et régulières qui s'introduisent pour indiquer la convexité d'un bouclier (p. 447), d'une cuirasse, même le modelé d'un corps nu (p. 452), admirable nouveauté qui va conduire la peinture grecque à une des plus grandes découvertes que lui doive le monde moderne, la science du clair-obscur;

1. *Griechische Vasenmalerei*, p. 282

ailleurs ce sont les raccourcis et les perspectives, qui de plus en plus affirment l'habileté du dessinateur à saisir la nature sous son aspect réel ; puis ce sont les progrès de la polychromie, qui chaque jour rapprochent davantage les poteries des décos de monuments.

Comment douter, en présence de ces fécondes et infatigables réformes, que derrière l'art industriel se cache une force directrice dont l'action se fait sentir au loin ? Comment douter qu'un Cimon



HERCULE ET EURYSTHÉE (COUPE D'EUPHRONIOS, V^e SIÈCLE)

(British Museum.)

(D'après Furtwaengler et Reichhold, pl. 23.)

de Cléones, qu'un Polygnot et un Micon soient, en réalité, les maîtres qui suggèrent aux artisans toutes ces hardiesse ? C'est ce qu'a bien compris et exprimé M. Furtwaengler en étudiant ces vases, dont le principal intérêt est de nous rendre l'évolution d'une peinture dont les originaux ont disparu à jamais, mais qui revit encore dans l'empreinte dont elle a marqué les œuvres secondaires, à la façon dont un astre invisible aux instruments les plus puissants dénonce sa présence par l'attraction qu'il exerce sur d'autres corps célestes.

Ce que l'auteur aurait pu indiquer d'un trait plus incisif, c'est l'avance considérable prise par les peintres de cette époque sur les sculpteurs. Tout nous révèle, dans cette floraison de dessins où abondent les attitudes mouvementées, les gestes gracieux ou pathétiques, une quantité de motifs qu'on retrouve plus tard dans les créations plastiques de Myron, de Phidias, de Polyclète¹. Toute la frise du Parthénon est pleine de sujets qui apparaissent sur les vases plus de cinquante ans auparavant. Quand on compare un vase de Brygos à des sculptures contemporaines comme les frontons d'Égine ou le Trésor des Athéniens de Delphes, on est confondu de la distance qui sépare ces dessins, si souples et si vivants, de cette plastique archaïque et raide.

C'est, d'ailleurs, un phénomène qui se répète dans l'histoire de l'art : voyez les fresques de Giotto, les tableaux de Fra Angelico, si supérieurs aux statuaires contemporains. En effet, la technique du peintre lui permet une variété d'attitudes, une hardiesse de mouvements que le sculpteur conquiert beaucoup plus lentement. Il en résulte ce fait important : dans la formation de l'art grec classique, le principal facteur a dû être le *peintre*, bien que nous connaissons beaucoup moins bien ses œuvres. C'est lui qui a été le grand éducateur des sculpteurs, et Phidias, à beaucoup d'égards, nous apparaît comme un disciple et un continuateur de Polygnotte.

Il en résulte aussi un autre phénomène, conséquence du précédent. Dans les produits industriels, la peinture se fatigue et s'amollit plus vite que la sculpture. Les vases du style libre, contemporains de Phidias et de son école, offrent des tares surprenantes dans l'exécution comme dans la composition. Indigence d'invention dans les motifs, mollesse dans le dessin, négligence dans le décor du revers, tels sont les inquiétants symptômes qui se manifestent. Aussi je ne partage pas, pour certaines œuvres de cette période, l'admiration enthousiaste que leur voue M. Furtwaengler². J'y vois plutôt le commencement de cet art facile et correct, mais froid et convenu, qui s'appelle l'« académisme » dans les temps modernes et qui a inspiré les plus médiocres tableaux de l'école de David. Il est possible qu'au pays de Cornelius et d'Overbeck on conserve encore la religion de cette beauté ; elle nous paraît bien surannée, et ce n'est pas là que nous chercherons la séduction de l'art grec sous ses formes vivantes et pittoresques.

1. V. mon *Catalogue des vases du Louvre*, p. 633 et suiv., 849 et suiv.

2. *Griechische Vasenmalerei*, I, p. 188, 193.

A côté de tableaux d'un sentiment très noble et de spirituels croquis (figure de la page 441), la céramique athénienne produisit alors beaucoup de pièces où la routine fut plus forte que le reste. Il faut tenir compte des circonstances tragiques qui paralysèrent l'élan des artistes : la peste qui ravagea la ville, la guerre du Péloponnèse, le désastre de Sicile, la prise d'Athènes sont les étapes douloureuses qui mènent de 431 à 404 av. J.-C. Les ateliers de céramique y reçurent un coup qui faillit être mortel.

Pourtant, M. Furtwaengler a eu bien raison de réagir contre une opinion qui se propage et qui tendrait à supprimer complètement



LA PRISE DE TROIE (COUPE DE BRYGOS, V^e SIÈCLE)

(Musée du Louvre.)

D'après Furtwaengler et Reichhold, pl. 25.

la fabrication des vases attiques durant le IV^e siècle¹. Il y eut, au contraire, comme j'ai essayé de le montrer dans un article déjà ancien², une recrudescence remarquable dans l'activité des ateliers attiques après le désastre national. Au IV^e siècle, les fabricants firent des efforts désespérés pour reconquérir, du côté de l'Italie méridionale, de la Cyrénaïque, d'Alexandrie, de Milo et de Rhodes, de la lointaine Crimée, les marchés qu'ils avaient perdus en Étrurie. C'est de ces régions que viennent la plupart des vases à larges retouches blanches, à personnages disséminés dans le champ, à dessin large et un peu rond, dont M. Furtwaengler a publié de beaux spé-

1. *Griechische Vasenmalerei*, p. 206 et sv.

2. *Monuments publiés par l'Association des études grecques*, 1889, p. 27; cf. Dumont-Chaplain, *Céramiques*, notices des pl. XIV, XXI, XXVIII.

cimens, en montrant combien ils coïncident, dans tous les détails, avec la facture des miroirs gravés du même temps¹. En Béotie même, on recueille quantité de vases qui prouvent que la fabrication grecque n'est nullement interrompue, et qu'elle se poursuit parallèlement avec celle des succursales établies dans l'Italie méridionale, qu'on s'habitue trop à considérer comme les uniques représentants de la peinture de vases au IV^e siècle. M. Furtwaengler affirme très justement que ces vases soi-disant béotiens, dont le musée d'Athènes possède une riche collection, sont en réalité attiques²; on me permettra de rappeler que j'avais développé la même idée, il y a près de vingt ans³.

Dans quelques pages, l'auteur a fait allusion aux rapports du théâtre avec la céramique peinte. Par exemple, il voit un sujet tiré d'un drame satyrique dans la pittoresque coupe de Brygos, qui représente Héra et Iris aux prises avec les Silènes⁴; il suppose ailleurs que le roi Phineus, persécuté par les Harpies, se présente vêtu d'un costume de théâtre⁵. C'est une question importante, qui méritait d'être développée avec plus d'ampleur, car elle est fort controversée. Je l'ai discutée dans deux chapitres de mon *Catalogue des vases du Louvre*, en essayant de prendre parti entre les opinions contradictoires de Brunn et de Carl Robert⁶. J'ai essayé de montrer que si la littérature épique et lyrique a si fortement agi sur les sujets et sur la composition des peintures de vases depuis le VI^e siècle, il serait étrange qu'au V^e, au moment de la plus grande prospérité des œuvres d'Eschyle, le drame, une des formes les plus vivantes et les plus expressives de la poésie, eût laissé complètement indifférents les artistes. D'autre part, s'il est avéré que les ateliers de l'Italie méridionale ont reproduit avec complaisance des scènes empruntées à la tragédie et à la comédie, comment ne pas supposer que ces imitations ont eu des prodromes dans la céramique attique? Et, en effet, quand on y regarde de près, on trouve non seulement dans la composition trilogique, dans les mouvements pathétiques des personnages, dans les attitudes et les groupements des figures, mais jusque dans certains costumes à décor fleuri, d'une somptuosité toute particulière, les influences venues du théâtre contemporain.

1. V. les notices des pl. LXVIII à LXX de la *Griechische Vasenmalerei*.

2. *Ibid.*, p. 207.

3. Dans une notice des *Céramiques* de Dumont-Chaplain, I, p. 375-377.

4. *Loc. cit.*, p. 240, pl. XLVII.

5. *Ibid.*, p. 203.

6. V. mon *Catalogue des vases du Louvre*, p. 830-833, p. 1053-1062.

On découvre aussi, comme l'a démontré M. Rizzo¹, dans une série assez nombreuse de vases, estampillés en quelque sorte par la présence d'un ou deux petits trépieds jetés dans le champ et sans rapports apparents avec le sujet même, les souvenirs des dithyrambes qui, à côté des drames et des comédies, donnèrent lieu à de riches et pittoresques mises en scène.

A qui devons-nous, en somme, ces tableaux si variés, où se reflète l'activité entière du peuple le plus intelligent de l'antiquité? A qui ferons-nous honneur de ces libres adaptations qui, avec les



DANSE DE JEUNES FILLES (CRATÈRE ATTIQUE DU V^e SIÈCLE)

(Musée de Rome.)

(D'après Furtwaengler et Reichhold, pl. 17 et 18.)

souvenirs de chefs-d'œuvre disparus, nous rendent l'évolution de la pensée artistique des Grecs durant trois siècles, depuis Solon jusqu'à Aristote?

Au cours de ses notices, M. Furtwaengler a été amené à préciser son opinion sur le rôle du chef de fabrique et sur la valeur de la formule épigraphique, ἐποίεσσεν et ἔγραψεν, dont nous avons déjà indiqué l'importance². Les hésitations et les changements de ses idées sur ce sujet sont rendus sensibles par certains détails matériels de la publication. Ainsi, dans la notice de la planche 5, il attribuait au

1. *Studi archeologici*, Turin, 1902.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, t. I, p. 23 et suiv.

peintre Euphronios la célèbre coupe du Louvre : Thésée chez Amphitrite, qui ne porte que la formule ἐποίεσσεν. Mais cette assertion a été rectifiée dans la notice de la planche 22, où le véritable rôle de *fabricant* est rendu à Euphronios. Pourtant, dans le titre de la planche 23 (notre figure de la p. 445, Hercule apportant à Eurysthée le sanglier d'Erymanthe¹), Euphronios est encore qualifié de *peintre*, tandis que dans la notice il n'est plus question que de son atelier de *potier*. C'est donc assez récemment que l'auteur a opté d'une façon définitive entre les diverses théories proposées, et sa solution se rapproche beaucoup de celle que nous avons exposée dans l'ar-

COMBAT DE GRECS ET D'AMAZONES (CRATÈRE ATTIQUE DU V^e SIÈCLE)

(Musée de Naples.)

(D'après Furtwaengler et Reichhold, pl. 26 et 27.)

ticle déjà cité de la *Gazette*². Sur un point seulement — mais il est d'importance — nous continuons à différer, comme M. Furtwaengler l'a constaté lui-même³; c'est quand il paraît croire que le fabricant se désintéressait de la structure et du façonnage des vases. A mon avis, aucun des problèmes qui concernent la réussite matérielle du vase ne pouvait laisser indifférent un potier grec, et c'est précisément dans l'union intime de tous les éléments constitutifs d'une poterie peinte que résidait la difficulté de son métier.

1. Par un lapsus singulier, l'auteur, p. 441, parle du sanglier de Calydon.

2. 1902, t. I, p. 27 et suiv.

3. *Loc. cit.*, p. 403 et note 7.

Je renvoie d'ailleurs M. Furtwaengler à son propre collaborateur, M. Reichhold, qui me paraît mieux inspiré en disant, pour faire comprendre l'importance des opérations multiples de cette fabrication : « Quand on considère la juxtaposition compliquée de matières si différentes [il s'agit d'une coupe à fond blanc, avec peinture polychrome et rehauts d'or] et quand on songe qu'à la cuisson l'argile de la coupe se rétractait de plus de la largeur du doigt, on se sent pénétré d'admiration pour une technique aussi

LE DÉPART DU GUERRIER (CRATÈRE ATTIQUE DU V^e SIÈCLE

(Musée de Munich.)

(D'après Furtwaengler et Reichhold, pl. 5.)

raffinée, aussi bien établie sur des connaissances extraordinairement savantes, seule capable de réaliser l'indissoluble union de tous ces éléments¹. » Sans retirer le moins du monde au fabricant l'honneur d'avoir choisi et composé lui-même les sujets qui décorent le vase, je continue à croire que son rôle était avant tout celui d'un potier, et que l'exécution de la peinture, souvent abandonnée par lui à un subalterne anonyme ou, d'autres fois, à un collaborateur habile qui signait, ne constituait pas à ses yeux la tâche la plus

1. *Op. laud.*, II, p. 26.

difficile¹. C'est encore ainsi que les choses se passent dans les manufactures de céramique modernes.

J'ai déjà loué, en rendant compte du premier fascicule², les très utiles observations sur la technique des vases que M. Reichhold ajoute aux commentaires archéologiques de M. Furtwaengler. Il ne se contente pas de reproduire les peintures fidèlement; il étudie tous les détails du dessin d'un œil scrupuleux, et il cherche à reconstituer les procédés d'exécution. Je signalerai surtout l'important chapitre³ sur le dessin au trait exécuté avec le pinceau fin, sur la



LA MORT DU GÉANT TALOS (CRATÈRE ATTIQUE DU V^e SIÈCLE)

(Collection Jatta, à Ruvo.)

(D'après Furtwaengler et Reichhold, pl. 38 et 39.)

cuisson des vases et sur l'installation du matériel. C'est ce qu'on a écrit, je crois, de plus complet et de plus lucide sur le sujet. M. Reichhold avait déjà examiné la difficile question du pinceau au début de l'ouvrage⁴ et il avait combattu la théorie de M. Hartwig sur l'instrument en plume de bécasse dont se seraient servis les peintres grecs⁵. Mais lui-même a renoncé à l'idée que les Grecs

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, loc. cit., p. 29-30, — mon étude sur *Douris*, p. 37 et suiv., — et le *Catalogue des vases du Louvre*, p. 697-705.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, loc. cit., p. 224, 230 et suiv.

3. *Op. laud.*, p. 146-160.

4. *Ibid.*, p. 23.

5. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, loc. cit. p. 230, note 2.

employaient une pointe dure, comme celle d'un crayon, et il a reconstruit le pinceau sous la forme d'une hampe de bois à laquelle on aurait fixé une longue et unique soie de porc¹. Avec cette soie chargée de couleur noire, puis posée et comme traînée sur la surface de l'argile, il a obtenu ces traits étonnamment ténus, ayant cette épaisseur partout égale qui ne peut pas résulter de l'habileté de main de l'exécutant (car tous les exécutants n'auraient pas été capables d'y réussir pareillement), mais qui tient surtout à la constitution même de l'outil; il a refait aussi toutes les boucles et toutes les virgules que l'on remarque dans les tracés curvilignes.

LE JUGEMENT DE PARIS (HYDRIE ATTIQUE DU V^e SIECLE)

(Musée de Carlsruhe.)

(D'après Furtwaengler et Reichhold, pl. 30.)

La grande difficulté était que le brin unique, prenant peu de couleur à la fois, ne pouvait tracer que des lignes courtes. Quand elles sont longues, elles sont morcelées, et les raccords, très adroitemment soudés, sont parfois visibles à la loupe. Naturellement, ce pinceau n'était pas le seul employé par les peintres, qui, pour d'autres contours plus gros ou pour des remplissages, usaient de brosses mieux fournies.

M. Reichhold fait d'ailleurs une réserve qui prouve ses scrupules scientifiques et son désir de ne rien avancer sans preuves. Je n'affirme nullement, nous dit-il, l'existence d'un pinceau à soie unique chez les Grecs; je constate seulement que tout se passe *comme si*

1. *Op. cit.*, p. 148. Voir la vignette à la fin de cet article, p. 455.

l'instrument se composait d'une soie¹. Cet outil aurait, du reste, été spécial aux céramistes et nous n'avons pas de raisons de supposer que les grands peintres en aient eu besoin. L'anecdote connue de Pline sur la visite d'Apelle à Protogène² montre quelle virtuosité ces admirables dessinateurs apportaient dans le tracé des lignes ténues avec le premier pinceau qui leur tombait sous la main, et non avec un instrument spécial.

A l'appui de cette opinion, je citerai une anecdote relative à un artiste de la Renaissance, qui est comme le pendant du tour de force exécuté par Apelle; elle m'a été signalée, à propos des vases grecs, par un peintre et critique d'art dont l'amitié et les conseils me sont précieux, que connaissent bien aussi les lecteurs de la *Gazette*, M. Émile Michel. On raconte qu'Albert Dürer, étant à Venise, reçut la visite de Giovanni Bellini qui, au cours de la conversation, lui demanda, comme un souvenir d'amitié, de lui donner un des pinceaux avec lesquels il traçait les admirables cheveux, longs et fins, de ses têtes de femmes. Dürer prit sur sa table une poignée de pinceaux et les tendit à son interlocuteur en le priant de choisir ceux qu'il voudrait. L'autre, croyant être mal compris, insista pour avoir un de ces pinceaux, de structure particulière, dont le maître devait se servir. A quoi Dürer répondit qu'il n'avait pas de Brosse spéciale, et, joignant l'action à la parole, il exécuta, sous les yeux de son visiteur ébahie, avec un pinceau pris au hasard, une boucle de cheveux à sa manière. Bellini disait plus tard à ses amis que s'il ne l'avait pas vue de ses yeux, il n'aurait jamais cru la chose possible³.

M. Reichhold n'a pas été moins bien inspiré dans l'examen des accidents de cuisson, qui l'ont conduit à des résultats intéressants⁴.

1. *Loc. cit.*, p. 230. Il reste pourtant quelques difficultés à résoudre, par exemple de savoir comment le trait noir, quand il est effacé, laisse voir *en dessous* la trace d'une dépression creusée dans l'argile comme avec une pointe dure. Cf. mon *Catalogue des vases du Louvre*, p. 670.

2. *Hist. Nat.*, XXXV, 87. Apelle arrive à Rhodes et vient chez Protogène. Celui-ci ne se trouvait pas à la maison, et, comme la servante demandait au voyageur qui elle devait annoncer à son maître, Apelle, pour toute réponse, prit un pinceau et traça sur un panneau une ligne d'une extrême finesse. Protogène, de retour, apprend ce qui s'est passé et, comme réponse à son visiteur inconnu, il trace dans la ligne un trait qui la divisait en deux, malgré son peu d'épaisseur. Apelle revient, voit le tour de force de son rival et, ne voulant pas demeurer en reste, il coupe encore par un troisième trait central la ligne exécutée par Protogène. Celui-ci dut s'avouer vaincu.

3. Moriz Thausing, *Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, 1884, I, p. 359.

4. *Loc. cit.*, p. 452-458.

Il montre comment les poteries devaient être disposées dans le four. On reconnaît parfois la forme et les dimensions des supports aux traces qu'ils ont laissées sur le vernis noir des parois. Les ouvriers, par négligence, ne plaçaient pas toujours le sujet peint en dehors des atteintes de ce support et l'on remarque en certains cas de larges empreintes rondes marquées en plein sur les personnages¹. Ailleurs, ce sont des vases qui ont été trop serrés les uns contre les autres, de sorte que la couleur de l'un a déchargé sur l'autre². Un vase de Vienne offre la bizarre image des jambes d'un cheval au galop qui sont venues s'imprimer sur le corps d'un éphèbe nu³. Tous ces accidents prouvent la rapidité du travail et les fautes que la production considérable d'une industrie rendait inévitables.

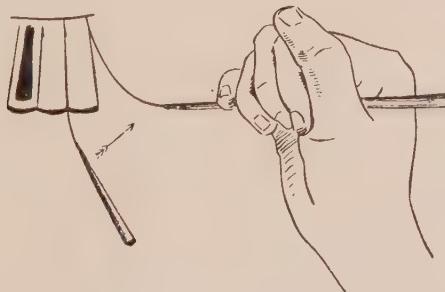
J'espère avoir fait comprendre par cette analyse tout ce que nous devons d'instructif et de nouveau à la collaboration des deux auteurs. Ils ont fait preuve, chacun dans leur domaine, archéologue et artiste, d'une acuité d'œil remarquable. On serait tenté de caractériser l'association qui les unit et qui a produit cet important travail par la formule même des potiers grecs : Furtwaengler ἐποίεσσεν, Reichhold ἔγραψεν.

E. POTTIER

1. *Loc. cit.*, p. 156, fig. 4 et 2; cf. mon livre sur *Douris*, p. 60 et p. 109, fig. 21 (d'après une photographie d'une coupe du Louvre).

2. *Ibid.*, p. 157.

3. *Ibid.*, II, pl. 72.



RECONSTITUTION DU PINCEAU GREC

(D'après Furtwaengler et Reichhold, p. 149.)



BAIGNEUSES, PAR M. K.-X. ROUSSEL
(Salon d'Automne.)

LE SALON D'AUTOMNE

(PREMIER ARTICLE)

Né, il y a quatre ans, au milieu des enthousiasmes ou des anathèmes, le Salon d'Automne a prouvé en vivant qu'il répondait à un besoin naturel et légitime. Cette troisième association, venue après l'antique Société des Artistes français et l'aristocratique Société Nationale, ne sera sans doute pas la dernière. Un jour plus ou moins proche, de jeunes artistes, essayant à leur tour des voies qu'ils croiront nouvelles, éprouveront la nécessité d'avoir leur cénacle. Il n'est pas défendu d'espérer que cette multiplication des sociétés fermées finira par aboutir, la fatigue et l'ahurissement du public aidant, à une fusion, sinon à une réconciliation générale. Tous les isolés, tous les groupes, toutes les coteries même auront alors leur libre chapelle dans le Salon unique, sans jury ni récompenses, dont la Société des Indépendants a été la courageuse et clairvoyante annonciatrice.

Cette année, comme les précédentes, sinon mieux encore, le Salon d'Automne continue à remplir la double mission qu'il s'est assignée dès le début.

D'une part, il nous offre des renseignements abondants, significatifs, sur les manières de voir et les manières de peindre les plus récentes, depuis Cézanne jusqu'à M. Henri Matisse. D'autre part, il a aujourd'hui comme hier, la très grande habileté de joindre à cet intérêt actuel, vivant et irritant, celui d'une pacifique contribution à l'histoire par les manifestations rétrospectives les plus variées, dont quelques-unes ne peuvent manquer de plaire à ceux mêmes qui sont le moins convaincus, quand ils entendent dire qu' « un portrait de Cézanne est ce qui, de nos jours, ressemble le plus à un Tintoret ».

C'est ainsi que le Salon de l'automne dernier fut mis sous le patronage d'Ingres autant que de Manet. Cette année, nos jeunes peintres invoquent les témoignages très divers de Courbet, de Carrière, de Gauguin, tandis que, parmi d'autres attraits, l'Exposition suédoise, par ses intentions, et l'Exposition de l'art russe, par ses réalisations, marquent une initiative nouvelle qui paraît très heureuse. La première, qui fut sans doute improvisée, est trop incomplète pour nous fournir l'occasion d'un jugement sur l'état actuel de l'art en Suède : il n'est rien, parmi les œuvres exposées, qui dépasse une honorable moyenne. Il en va tout autrement pour la seconde, qui fera l'objet d'une étude spéciale. N'est-ce pas un utile et beau dessein que de réaliser, à loisir et par chapitres successifs, cette histoire des écoles étrangères, dont les Expositions universelles, sur la périodicité desquelles on n'ose plus compter, nous offraient un tableau confus et limité d'ailleurs à une période trop courte ?

Qui serait assez retardataire pour blâmer le souvenir accordé à Dutert, l'auteur de la Galerie des Machines, l'un des premiers et des plus intelligents promoteurs de l'architecture en fer ?

Qui ne serait reconnaissant à M. Paul Gallimard, l'organisateur de l'Exposition du Livre, de nous montrer des œuvres comme les dessins de Carrière pour le livre écrit par M. Séailles sur son ami, les lithographies exécutées par Fantin-Latour pour une édition d'André Chénier, les dessins de M. Rodin pour les *Fleurs du mal*, l'*Affaire Clémenceau*, illustrée par M. Besnard, *Aux Flancs du vase*, d'Albert Samain, avec les eaux-fortes en couleurs de M. La Touche, les gravures sur bois en camaïeu de M. Jacques Beltrand, et surtout les originales compositions, d'un humour si étrange, du dessinateur anglais trop tôt disparu, Aubrey Beardsley, que l'auteur d'un récent ouvrage sur l'évolution de l'art moderne, M. J. Meier-Graefe, classe, non sans raison, parmi les artistes de génie ayant doté leur pays d'un style ?

Quelques-uns s'indignent et reprochent à nos « Automnistes » une malice qui vaut à leur Salon des visites que leurs œuvres seraient incapables de provoquer. Cette confusion des genres n'a-t-elle donc pas d'heureux effets? L'électrique et impartial visiteur ne goûte-t-il pas des plaisirs paradoxaux dans sa promenade à travers le jardin des contrastes, jardin que des Lenôtres très logiques ont percé pour lui d'avenues fort claires aux bordures ingénieusement variées? Car, s'il faut reconnaître que la tâche est rendue plus facile par le nombre relativement restreint des œuvres exposées et par l'écrasante majorité appartenant aux peintures, c'est un agréable devoir de signaler le choix des tentures, le goût des groupements harmonieux, où les tableaux, convenablement espacés, voisinent avec les statues et les objets d'art des diverses matières¹. Ces artistes, jeunes ou vieux, qu'on traite de révolutionnaires et qui, dit-on, veulent faire table rase du passé, n'ont-ils pas beau jeu à se chercher des ancêtres et à prouver qu'on peut être des novateurs, en admirant, comme il convient, les anciens maîtres? L'intérêt qu'ils portent à l'histoire de l'art est d'ailleurs beaucoup plus naturel et plus sincère qu'on ne le croit chez les plus intelligents de ces hommes que leurs ennemis se représentent comme des êtres incultes et farouches. Beaucoup d'entre eux ont réfléchi sur leur art : ils sont conscients de ce qu'ils font et de ce qu'ils veulent faire ; quelques-uns même ne craignent pas d'être des esthéticiens, des théoriciens.

Pourquoi, dira-t-on, ont-ils été choisir parmi les maîtres de la fin du XIX^e siècle celui peut-être dont le métier est le plus traditionnel, ce Courbet, qui, tranche-montagne prisonnier d'une attitude, pauvre cerveau, ouvrier admirable, ne fut révolutionnaire qu'en paroles? Il n'est pas impossible d'imaginer les raisons de ce choix. Trente ans passés depuis la mort de Courbet ont calmé les passions qui s'agitèrent autour de son nom, passions où la politique eut plus de part que l'esthétique. Nous voyons en lui un maître de la lignée des grands réalistes hollandais et espagnols, un technicien prestigieux, mais classique. N'oublions pas cependant qu'il fut longtemps méconnu, injurié, persécuté. *L'Homme blessé du Louvre* et

1. Pour être tout à fait juste, on avouera qu'on est frappé d'un mélange singulier de goût (tentures, présentation des œuvres) et de négligence (erreurs nombreuses dans le numérotage, socles en bois blanc, torchons de papier portant des numéros de classement provisoire et qui, quinze jours après l'ouverture, pavoisent encore mainte toile dont ils cachent une trop grande partie, aspect misérable du rez-de-chaussée, où, sur le côté d'un des grands escaliers, deux arcades sont aveuglées par des planches que rien ne dissimule).

l'Homme à la pipe du musée de Montpellier furent refusés par le jury. L'hommage rendu par nos Automnistes à Courbet n'a-t-il pas une signification secrète ? N'est-il pas chargé de nous suggérer certaines réflexions et certaines comparaisons ? « Vous qui avez raillé Carrière, Rodin et Renoir, vous qui raillez encore Cézanne et Gauguin et qui n'accordez qu'un haussement d'épaules aux inquiètes recherches des jeunes gens, souvenez-vous, relisez ce que la critique écrivit sur *l'Enterrement d'Ornans* et imaginez ce que la postérité pensera de ce que vous avez écrit sur Renoir, sur Rodin, sur Carrière et de ce que vous écrivez encore sur Cézanne, sur Gauguin ! »

A cause de circonstances défavorables, l'auteur de *l'Enterrement d'Ornans*, des *Casseurs de pierres*, de la *Remise des chevreuils*, de *l'Atelier*, n'est représenté ici par aucune œuvre capitale. Le centre de la salle est occupé par un buste colossal, emphatique et froid, de la *Liberté*, qui n'a qu'un intérêt de curiosité. Il apprendra au plus grand nombre que Courbet, si exclusivement peintre dans sa peinture, a fait de la sculpture d'homme politique.

Cependant, si l'on oublie la déception causée par de grands souvenirs sans écho, on voit avec plaisir quelques morceaux secondaires, mais portant l'empreinte du magnifique artiste que fut Courbet : le portrait de Castagnary, une variante de *l'Homme à la pipe*, deux belles études de femmes endormies, pour les *Demoiselles des bords de la Seine*, l'une en brun, la tête couchée sur sa main ; l'autre allongée sur l'herbe, en corsage rouge et chapeau de paille ; un *Nu savoureux*, une femme aux formes pleines, aux chairs fluides et fermes, étendue, dans une pose ramassée, devant un fond de verdure, qui rappelle presque ceux d'Henner. Une femme brune, qui, nue, une pantoufle au pied et ramenant sur son corps une draperie noire, écarte les rideaux d'un lit, est une étude rapidement enlevée pour une composition bizarre, plusieurs fois reprise, *Vénus et Psyché*. Deux oranges sur une nappe blanche, à côté d'un verre, sont d'une exécution brillante et d'une précieuse matière. On admire surtout un très beau paysage, les *Rochers d'Ornans* : la falaise rocheuse, dorée par une douce lumière, se reflète dans l'eau noire et tranquille, jusqu'au bord d'une verte prairie où s'isole le tronc argenté d'un bouleau. Une *Marine blonde* et limpide nous intéresse par une préoccupation d'atmosphère qui rejoint Courbet aux premiers impressionnistes.

Toutes ces toiles ont déjà un air de musée. N'est-il pas piquant d'imaginer qu'en passant de cette salle dans les salles voisines,

certains visiteurs ont une impression analogue à celle, mêlée de scandale, qu'éprouvaient leurs arrière-grands-pères au Salon Carré du Louvre, en 1822, quand ils pensaient que le *Dante et Virgile aux Enfers* de Delacroix cachait peut-être la *Sainte Famille* de Raphaël?

Le Salon d'Automne ne pouvait oublier le grand artiste qui fut son premier président d'honneur. La présente réunion d'œuvres de Carrière ne fait pas double emploi avec celle qui nous fut offerte, ce printemps, à la Société Nationale. Elle nous apporte de nouveaux motifs d'admiration et de reconnaissance. L'auteur de ces lignes ne peut qu'y trouver la confirmation des sentiments exprimés ici même sous le coup d'un deuil tout récent. Qu'il lui soit permis, pourtant, d'y ajouter quelques mots, puisque certaines protestations discrètes lui font craindre un malentendu avec des personnes très amies de Carrière, vigilantes admiratrices de son œuvre. L'expression de « peintre d'âmes », dont je me suis servi, a eu le don d'éveiller des susceptibilités. Elle ne prétendait, cependant, à aucune originalité. Je croyais, en l'employant, dire en toute sincérité, et sans paradoxe, une éclatante vérité qui s'impose à tous. Ce qui m'étonne, c'est qu'elle ait pu paraître amoindrissante, presque injurieuse pour le génie de Carrière. Il n'y a, je l'ai proclamé, ni rhétorique ni littérature dans son œuvre. Il fut un grand cœur et un noble esprit, mais, comme tous les vrais artistes, il fut surtout un instinctif, et, suivant le mot d'un homme qui l'a beaucoup connu et profondément aimé, « un sensuel de l'œil¹ ». Il est toujours parti d'impressions plastiques et, plus spécialement, d'une perception extraordinairement subtile des reliefs et des volumes, d'un sens exceptionnellement sûr de la charpente osseuse et du relief; il fut ainsi un peintre ayant les dons les plus essentiels du sculpteur, et un des plus puissants, des plus profonds constructeurs de visages humains. Mais ces priviléges, si rares et si beaux, n'auraient pas suffi à justifier les sacrifices qui lui ont paru de plus en plus nécessaires, à mesure qu'il s'avancait plus résolument dans la conquête de son domaine propre. Ce qui fait qu'il n'est pas seulement un grand artiste, mais qu'il est Carrière, c'est-à-dire un phénomène peut-être unique dans l'histoire de l'art, c'est la divination qu'il a eue du drame intérieur, le don d'évoquer, *par des moyens de peintre*, le fond psychique des individus et les liens de sentiments qui les unissent entre eux. Il a

1. G. Séailles, *Eugène Carrière; l'homme et l'artiste*, p. 56.

lui-même trouvé, pour exprimer ces deux aspects si indissolublement associés de son génie, une de ces formules qui jaillissaient de son cerveau, comme, dans ses tableaux, les accents expressifs sortent de la brume où le reste s'enveloppe : « L'homme n'est pas une fonte : il est un repoussé; il est repoussé à grands coups du dedans. » N'est-elle pas significative aussi cette confidence recueillie, avec la précédente, par M. Séailles : « Il avoue que, tout le temps qu'il peint, il a la pensée qu'il a à rendre des *formes habitées*¹ »? Et n'est-ce pas le même instinct du double pouvoir dont il sentait alors en lui la plénitude, qui, en 1896, lui dictait ces paroles révélatrices, malgré leur apparente obscurité : « L'amour des formes extérieures de la Nature est le moyen de compréhension que la Nature m'impose. Je ne sais pas si la réalité se soustrait à l'esprit, *un geste étant une volonté visible*² »?

Il n'est, d'ailleurs, arrivé que peu à peu, lentement, à cette claire conscience de l'œuvre, et à la force de l'accomplir. « Ayant mis mon but très loin, » disait-il, « je savais qu'il me faudrait beaucoup de temps pour y parvenir³. » Une toile importante exposée ici, et où s'annonce un harmoniste à la Velazquez dans les noirs, *l'Enfant au chien* (appartenant à M. Artopœus), prouve combien, en 1884, ayant déjà trente-cinq ans, il était loin encore de son idéal. On n'y trouve pas la solidité, la sûreté de construction, ni surtout la concentration du tableau sur un point essentiel, qui seront plus tard les vertus certaines, et partout égales à elles-mêmes, de ses moindres œuvres. Une tête de jeune femme brune au teint rose, qui vêtue d'un corsage rouge sombre, sourit sans arrière-pensée nous montre Carrière hésitant encore, cherchant l'harmonie dans une gamme plus étendue des tonalités. De la même époque, cependant, *l'Enfant malade* (collection Gallimard) est une émouvante composition, qui tient sa place auprès des *Maternités* des années suivantes. Malgré une certaine timidité de facture et quelques noirs un peu opaques, on goûte tout ce qu'une pareille œuvre apportait de nouveau à cette date, et l'accent de vérité sans déclamation, et l'accord secret du sentiment et de la peinture. La mère, en robe noire, tient sur ses genoux, enveloppé d'une blouse grisâtre, l'enfant pâli, aux cheveux trop blonds; il dort, accablé, laissant pendre sa petite main inerte par-

1. Séailles, *ouvr. cité*, p. 78.

2. *Exposition des œuvres d'Eugène Carrière*, à l'Art Nouveau, avril 1896. Préface du catalogue.

3. Séailles, *ouvr. cité*, p. 26.

dessus le bras maternel. Carrière ne nous donnera rien de plus beau que le geste des deux mains croisées et appuyées sur le dos de l'enfant, ce geste où l'on sent une sorte d'élan, réprimé par une tendresse plus forte que l'angoisse elle-même.

Enfin, le Carrière tout à fait conscient de sa volonté et maître de sa technique se révèle dans un *Baiser maternel* (coll. Gallimard) qui rappelle le groupe principal de l'admirable *Maternité du Luxembourg*; la toile est encore colorée; les mains y sont d'une beauté extraordinaire. Puis, c'est la *Grande Sœur*, petit tableau où, dans une lumière caressante, s'exprime une tendresse qui semble un apprentissage de maternité, et, appartenant aussi à M. Caplain, le beau *Portrait de M^{me} C... et de sa petite-fille*: la gravité de l'âge et du deuil et l'insouciance familière de l'enfance s'y rapprochent par le même mystère qui crée une exquise harmonie entre la robe noire de la grand'mère au visage pâle et la blouse à peine rose de l'enfant blond aux yeux bruns. A côté de quelques-uns de ces paysages synthétiques qui, grâce aux seules valeurs de lumière et d'ombre, évoquent une sorte de mystérieuse concordance entre la Nature et l'Homme, il ne faut pas oublier certains fragments de haute valeur: *Le Sourire*, visage de jeune fille qui fait penser au XVIII^e siècle et à La Tour; trois têtes, un homme et deux femmes dans diverses attitudes d'attention, *Étude pour le « Théâtre de Belleville »*; *Dessin*, très belle esquisse d'un motif original que Carrière a traité plusieurs fois dans des compositions différentes: deux femmes sont assises, séparées par une table; la plus jeune, la fille, dessine le portrait de l'autre, de la mère au masque tourmenté. Il est curieux de se souvenir que Fantin-Latour a été, lui aussi, séduit par ce noble motif; mais, là où Carrière insinue en nous je ne sais quel douloureux mystère, chez Fantin tout est paix, sécurité, joie du travail que rien ne troublera. Et ne sont-elles pas aussi belles que les plus belles peintures, ces lithographies fameuses, *Rodin*, *Goncourt*, et l'inoubliable évocation de *Verlaine*, du dôme incertain de son crâne, de sa face pâle et bossue où tremblent, comme des gouttes d'eau trouble, les yeux?

La sensation de la beauté absolue, atteinte par les moyens les plus simples, deux œuvres nous la donnent qu'on a eu raison de rapprocher. L'une est ce magnifique et déjà célèbre *Portrait de M. Arthur Fontaine et de sa fille*, qui a été étudié et reproduit ici même, il y a deux ans, quand il fut exposé pour la première fois au Salon d'Automne de 1904. Il restera, avec le *Portrait du*

sculpteur Devillez et de sa mère, le type le plus complet et le plus admirable de ces « doubles portraits » qui sont parmi les plus glorieuses créations de Carrière. L'autre est une simple image en buste de M^{me} Carrière, datée de 1900. Au-dessus d'une fourrure sombre



PORTRAIT DE M^{me} CARRIÈRE, PAR EUGÈNE CARRIÈRE

(Appartient à M^{me} Carrière. — Salon d'Automne.)

et du manteau brun qui laisse entrevoir le rouge violacé du corsage, la tête aux amples traits élève sa puissante architecture en pleine lumière. Le regard est ferme et doux. La bouche ne s'ouvrira que pour les paroles d'assistance et de réconfort. Le front large, qu'encaissent les souples bandeaux des cheveux châtaignes, est le fronton du temple qu'habitent la sérénité, le courage et le dévouement. Cette

effigie, peinte par l'artiste déjà illustre, est le plus beau témoignage rendu à celle dont l'amour l'avait soutenu pendant les longues années d'apprentissage, de misère et d'obscurité.

Les jeunes gens du Salon d'Automne honorent Carrière sans subir son influence. Il fut un solitaire. Rien ne l'annonçait; rien ne le suit. Le seul artiste de son temps avec qui on puisse lui trouver quelque affinité, — il est vrai que c'est un des plus grands, — c'est M. Rodin. Il serait puéril de développer un parallèle entre ces deux maîtres si différents à tant d'égards. Ne suffira-t-il pas d'indiquer, sans insister davantage, que M. Rodin est un sculpteur de sens pictural et que Carrière fut le plus sculpteur des peintres? Il y avait entre eux, d'ailleurs, une amitié faite de pénétration réciproque. Le fils de Carrière, le sculpteur Jean-René, n'obéit-il pas sans le savoir à la même attraction, lorsque, dans des essais de jeune homme très doué, il mêle l'influence paternelle à celle de M. Rodin?

Les deux têtes de femmes, bronze et plâtre, qu'expose aujourd'hui M. Rodin, représentent bien cette sculpture passionnée où les lumières et les ombres ont presque autant d'importance que dans la peinture. La vie intérieure sort, à travers les lourdes paupières baissées, pour se répandre sur cet admirable masque de bronze, où la chair palpite, en suivant les saillies et les creux d'une ossature divinatrice.

Bien que le Salon d'Automne soit surtout un Salon de peinture, il y a ici, autour de M. Rodin, quelques artistes de mérite : M. Pierre Roche, toujours ingénieux; M. Derré, sensible et populaire; M. Buggatti, toujours habile. M. Lamourdedieu expose de jolies statuettes, M. Camille Lefèvre, un beau buste de femme. M. Albert Marque s'impose à l'attention avec des bustes d'enfants, qui, bronze, marbre ou pierre, sont gracieux, éveillés et vivants. Les bas-reliefs et plaquettes de deux sculpteurs étrangers, MM. Kafka et Spaniel, sont très dignes de sympathie. On doit désormais retenir le nom de M. Bourgouin, auteur d'un petit bronze expressif et nerveux, *Désespérance*.

En face de l'œuvre picturale et tourmentée de M. Rodin, une conception nouvelle de la sculpture grandit, par l'effort d'un artiste original, M. Aristide Maillol. Un idéal frère de celui de M. Maurice Denis l'inspire, idéal de sérénité classique, de simplicité un peu fruste et de solidité architecturale. Cette figure de femme, debout et immobile, appuie sur le sol son corps un peu court, au bassin étranglé, aux fortes cuisses, aux chairs rondes et fermes. Son geste

sans arrière-pensée rappelle celui des « Apollons archaïques », et sa nudité est chaste comme la pierre nue d'une colonne.

* * *

Dans la grande salle dont le principal panneau est consacré à Carrière, un heureux classement associe à des honneurs pareils M. Renoir et Cézanne. Sous les auspices de ces deux contemporains différemment illustres se range presque tout ce qu'il y a de jeune au Salon d'Automne.

La verte vieillesse de M. Renoir représente noblement l'impressionnisme dont elle est l'une des gloires. Si l'on ne peut oublier la grâce inimitable des œuvres d'il y a vingt ans, le peintre de l'atmosphère se retrouve dans le *Repos sur l'herbe*, et le créateur de tant de chairs féminines fleurissantes dans le beau corps, juvénile et rond, de la femme qui soulève la nappe de ses cheveux, assise près d'un chapeau de paille aux rouges coquelicots.

C'est une destinée singulière que celle de Cézanne. Inconnu de l'immense majorité, vilipendé ou tourné en dérision, il est salué comme un maître et comme un chef d'école par de jeunes peintres qui comptent actuellement parmi nos meilleurs espoirs. Il y a quelques années, *l'Hommage à Cézanne* de M. Maurice Denis rendit manifeste aux yeux du public la dette de reconnaissance que l'auteur de cette curieuse peinture entendait proclamer en son nom et au nom de ses amis. Ceux mêmes qui se sentent déconcertés par certains morceaux incomplets ou mal venus, et rebutés par les défauts qu'ils croient voir dans les meilleurs, doivent donc s'efforcer de vaincre leurs préjugés pour comprendre le cas de Cézanne. La sincérité du vieux solitaire qui vient de mourir, dans cette Provence qu'il ne quittait guère depuis plus de vingt ans, est au-dessus de toute discussion. Nous verrons certainement d'ici peu une exposition qui nous permettra de juger son œuvre et son influence, en pleine connaissance de cause. Dès maintenant, on doit essayer de les définir en quelques mots.

Le public le croit impressionniste. Il fut, en effet, de très bonne heure adopté par l'impressionnisme, et il figure à ce titre dans la collection Caillebotte, au Luxembourg. Cependant, ce qu'il symbolise pour nos jeunes peintres, c'est la réaction contre les excès de raffinement et d'analyse de l'impressionnisme, c'est la synthèse, c'est le retour à la simplicité classique, à l'unité d'effet, c'est l'in-

vention ou le renouvellement d'une technique sûre et solide, sans heurts ni imprévu. Ils admirent que, dans ses figures, et même, chose plus inattendue, dans ses paysages, il soit impossible de dire où est le soleil ; et, si l'on s'étonne qu'un peintre qui fut un coloriste ait pu se priver volontairement d'une telle source de vie et d'intérêt, ils répondent que les grands maîtres du passé ont fait ainsi, et qu'on ne sait d'où vient la lumière dans un tableau de Titien, pas plus que dans un paysage de Poussin. Ceux qui se disent ses disciples ont horreur de ce qui est obtenu par hasard, de ces tons dont on n'est pas sûr, qu'on « fait » sur la palette, quelquefois sur la toile elle-même. L'un d'eux, qui est peut-être le plus conscient, le plus esthéticien du groupe cézanniste, en même temps qu'il en est l'artiste le plus imaginatif, aime à citer un mot curieux d'un illustre peintre de la Renaissance : travaillant loin de son atelier, Véronèse demande qu'on lui envoie son « *pot de blond* », dont il a un urgent besoin. Cézanne, héritier de l'impressionnisme et chef d'une école nouvelle, se trouva juste à point pour donner, par ses exemples et ses leçons, l'impulsion décisive à de jeunes artistes amoureux de synthèse, épris de style, désireux de créer une peinture qui fût impressionniste et classique à la fois.

On peut dire que Cézanne passa sa vie à élucider pour lui et pour les autres des problèmes de technique, sans presque se soucier des résultats. De là tant d'œuvres restées à l'état de pures ébauches, de là cette insouciance de la forme, qui est le grave défaut de quelques-uns de ses meilleurs tableaux. De là peut-être aussi son goût pour les natures mortes, parce que le respect de la forme y est moins nécessaire qu'ailleurs et qu'elles sont la plus docile matière à expériences. Cézanne en a peint d'innombrables, et, parmi beaucoup d'autres, celles qu'il avait envoyées cet automne sont dignes d'être admirées sans réserves pour l'indestructible beauté de la matière et la richesse exaltée des tons. Avec le portrait du *Jeune homme au foulard blanc* et un *Paysage* au vaste horizon de plaine sous un ciel nuancé, elles nous offrent d'opportunes occasions de comprendre l'artiste incomplet et puissant qui vient de disparaître, ayant d'ailleurs pleinement rempli sa mission.

De Cézanne à Gauguin la filiation est évidente. C'est celle de l'initiateur au réalisateur. La transformation des expériences techniques en un style décoratif est accomplie.

L'exposition que la Société du Salon d'Automne a pu nous donner, grâce à la libéralité de quelques amateurs, comporte plus de

deux cents œuvres, peintures, aquarelles, pastels, dessins, gravures, sculptures sur bois, céramiques, paysages, figures, grandes compositions, natures mortes. Nous suivons ainsi, sur des documents significatifs, les quinze ou dix-huit ans de travail pendant lesquels Gauguin évolua, toujours en progrès vers ce qui était sa véritable prédestination, c'est-à-dire vers le plus haut degré de stylisation et vers la plus haute exaltation de la couleur.

Ce sont d'abord, de 1885 à 1890, les paysages de France (surtout de Bretagne), dont les premiers sont encore tout pénétrés d'impressionnisme et sentent l'élève émancipé qui est resté l'ami de Pissarro : la *Jeune Bretonne* (1886, coll. Fayet), assise, les jambes allongées, sur un mur de pierres sèches d'où elle surveille son troupeau de moutons noirs et blancs, tableau charmant qui n'est pas indigne d'évoquer le souvenir de Millet; la *Rivière blanche* (coll. Fabre), lumineuse et d'une originale mise en toile; *Paysan breton et cochons* (1888, coll. Fayet); la *Meule de paille* (1888, coll. de Montfreid), où le dos nu de la femme en coiffe blanche est un superbe morceau; les *Lavandières au bord du Rhône* (1888, coll. Fayet), qui annonce déjà cet « enthousiasme de la couleur exaltée » qu'honorait Carrrière; enfin l'admirable *Champ de pommes de terre* (1890, coll. Fayet), beau d'une double beauté de matière et d'âme, comme le plus riche tapis et comme le plus expressif des paysages que Fouquet peignait à l'arrière-plan de ses miniatures.

Puis, l'heure vint où sa maturité, chargée de tous les acquêts des vieilles esthétiques occidentales, retrouva sa vraie patrie dans une île lointaine et chez un peuple enfant.

Avant de le donner à l'Océanie, son inquiétude et son instinct l'avaient déjà poussé hors d'Europe. Sans parler de l'époque où il passait à Lima quatre années de son enfance, ni des voyages qu'il fit, de dix-sept à vingt-deux ans, comme mousse de la marine marchande, puis comme matelot de l'État, il était parti en 1887 pour la Martinique où il demeura plusieurs mois. C'est alors que fut peint le charmant *Bord de mer* appartenant à M. Ernest Cros : longeant le triangle bleu de la baie, des figures drapées de rose ou de blanc marchent ou s'assoient sous les grands arbres. On croit saisir ici le lien qui rattache à Puvis de Chavannes le point de départ décoratif de Gauguin.

Parmi ceux que nous montre l'exposition du Grand Palais, les plus anciens des tableaux exécutés à Tahiti sont de 1891 : par exemple, la belle *Nature morte* (appartenant à M. Vollard), où l'on voit un

gros bouquet sur une table, et, à côté, en buste, deux personnages qui trahissent une curieuse influence de Manet, une femme avec un homme coiffé d'un chapeau de paille. Les plus récents précèdent de peu sa mort prématurée (1903).

C'est dans une si courte période qu'il a créé cet art à la fois raffiné et sauvage, où cependant rien n'est factice, ni le raffinement ni la sauvagerie, produit spontané d'un double atavisme péruvien et français. Dès le début, il sent que, sur cette terre immémoriale et pourtant sans passé, les formes de la Nature et les gestes des êtres vont se prêter docilement aux ordres de son rêve. Tout de suite il sait rendre, dans sa dignité animale et non domestiquée, la noblesse et la grâce de cette race primitive, et il l'entoure de décors où la Nature, réduite à ses éléments primordiaux, flamboie en larges taches indépendantes, qui s'ordonnent comme les plus imprévus et les plus somptueux des vitraux.

Qu'on n'improvise pas un style décoratif fondé sur les plus hardies simplifications du dessin et les synthèses les plus paroxystes des couleurs, cela nous est abondamment prouvé par les témoignages ici rassemblés du double apprentissage de Gauguin : les études, dessins, croquis et aquarelles d'une part, de l'autre les magnifiques natures mortes où l'on voit se former peu à peu cette palette aux splendeurs inédites. Pour celles-ci, il suffit de citer, parmi les plus belles, deux toiles de la collection Fayet : la composition aux *Tournesols*, d'une superbe et riche harmonie en fauve, or et vert, et celle que parent, devant un fond bleu, les ventres diaprés de zinzolin, de rose et d'orange des *Oiseaux des îles*. N'est-il pas instructif de trouver dans certains dessins, l'*Enfant nu* à la sanguine de la collection Fayet, le *Portrait* de femme brune de la collection de Montfreid, la *Glaneuse* bretonne, pastel de la collection Durio, des marques non doutcuses de l'influence exercée sur Gauguin par le plus illustre dessinateur de notre temps, par M. Degas ? Et, malgré la différence des modèles, des sujets, de l'esprit aussi, je crois que M. Degas ne serait pas sans tendresse pour ces charmantes aquarelles de l'époque tahitienne : la femme nue, vue de dos, qui porte un fruit rouge au bout d'un long bâton (coll. Fayet), ou cette autre au visage encadré de boucles tombantes, dont la silhouette gracie se détache sur un fond d'or, ou la délicieuse *Femme à l'éventail* (appartenant à M. Vollard), esquisse d'une des plus admirables compositions exposées ici, ou *L'Esprit veille* (coll. Fabre), petit corps brun de jeune fille étendu à plat ventre, première pensée du beau tableau

intitulé *Tu Papaü*, où se retrouve le même corps de joli animal et la même attitude de terreur enfantine.

Le génie décoratif de Gauguin, dont, suivant l'expression de Carrière, on ne sut pas profiter, éclate dans plusieurs compositions d'une beauté saisissante et vraiment nouvelle¹.

Ici, le *Cavalier sous bois* (1898, coll. de Montfreid) ressemble à une étroite et haute verrière. Là, dans le mystère nocturne d'une vaste case dont l'arrière-plan s'illumine d'une apparition chrétienne,



LA FEMME AUX MANGOS, PAR PAUL GAUGUIN

(Collection de M. G. Fayet. — Salon d'Automne.)

deux femmes accroupies devant la masse grimaçante et noire d'une idole, sont deux statues vivantes et nues de la Vénus polynésienne². Le *Nave Nave Mahana* (Jours délicieux) (1896), de la col-

1. Il faudrait pouvoir parler aussi des sculptures, où s'affirment, surtout dans les petites choses, les mêmes dons. Il est indispensable au moins de signaler la valeur particulière du *Masque de Tahitienne* appartenant à M. de Montfreid, où le bois poli relevé de quelques dorures est une magnifique matière, et la charmante figurine de femme assise, comme une idole bouddhique, dans une niche dorée derrière laquelle apparaît à demi la face d'un géant.

2. Est-il nécessaire de répondre à l'objection souvent entendue : « Toutes ces femmes jaunes sont laides et ne nous intéressent pas » ? Si l'on ne savait combien le plus grand nombre est réfractaire à tout ce qui n'est pas depuis longtemps en possession d'être admiré ou compris, elle étonnerait, venant de personnes qui acceptent très facilement les représentations de la femme arabe ou bédouïne.

lection Henri Rouart, évoque, sous les pêchers fleuris, le peuple de jeunes hommes et de jeunes femmes drapés ou demi-nus et couronnés de fleurs, et les souvenirs les plus souriants, les plus ingénument voluptueux de Loti.

Il n'est pas excessif d'accorder le nom de chefs-d'œuvre à quatre toiles de la collection Fayet dont deux sont ici reproduites. La *Femme à l'éventail* ou *Femme aux mangos* (*Ti Acri Vahiné*) (1896) est nue, couchée sur une pente verte où gisent quelques fruits pourpres. Sa tête s'appuie à l'éventail rouge que tient sa main droite. Derrière elle, un arbre au tronc droit laisse voir, entre ses larges feuilles diversement colorées, la plage et le long ourlet bleu et argent de la vague qui s'y brise, venue peut-être des lointains occidents. Par son caractère évocateur d'une race et d'un climat, par le balancement des lignes fraternelles de la figure et du paysage, par la beauté de la matière et de la couleur, elle atteint à la dignité de la synthèse et à la noblesse du style, cette Aphrodite brune, cette exotique et naïve *Olympia*, qui fait penser à certains poèmes de Baudelaire dédiés à la belle ténébreuse :

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne...

ou

Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone...

C'est un charme de légende et d'idylle primitive qui ennoblit la grande frise décorative, *Les Femmes et le Cavalier* (1899); une esquisse de la collection Fabre nous offre la même composition augmentée de deux déesses blondes et nues. Comment dire la séduction vraiment imprévue de ces harmonies audacieuses et cependant si douces, de ce fond de cuivre clair où s'exaltent les verts vifs ou assombris des feuillages et qui enveloppe comme d'une apothéose le groupe exquis des trois femmes drapées ou demi-nues et le cavalier nu aux longs cheveux courbé sur son cheval noir? On pense à la parole de Mallarmé : « Il est beau de mettre tant de mystère dans tant d'éclat¹ ».

Une grâce semblable et plus prenante encore vient vers nous

Pourquoi Gauguin n'aurait-il pas élevé à la dignité plastique et picturale ce peuple que M. Pierre Loti a fait entrer dans la littérature?

¹. Cité par Jean de Rotonchamp, *Gauguin (1848-1903)*. Imprimé à Weimar par les soins du comte de Kessler, et se trouve à Paris chez Édouard Druet, éditeur, rue du faubourg Saint-Honoré, n° 114, MDCCCCVI, in-8° ill. Les détails biographiques auxquels il a été fait allusion sont empruntés à cet ouvrage.



Paul Gauguin pinx.

Héliog. J. Chauvet

DEUX TAHITIENNES

(Collection de M.G. Fayet.)

Gazette des Beaux-Arts

Imp A Porcabeuf, Paris

de deux tableaux, dont l'un semble être une étude fragmentaire de la grande frise, *Trois Tahitiens et Deux Tahitiennes* (1899). Ici, c'est un jeune homme qui s'en va entre deux jeunes filles, drapées l'une de rouge, l'autre de bleu, et dont la tête souriante ou les mains jointes portent des fleurs. Là, c'est un groupe de deux jeunes filles. Jamais Gauguin n'a mieux rendu la joliesse frêle ni l'inconsciente aristocratie de la femme maorie. L'une, la poitrine nue, le torse serré par une ceinture bleu foncé sur une jupe pourpre, porte une manne de fruits rouges, tandis que l'autre, d'un mouvement qui a fait glisser de son épaule sa draperie bleu turquoise, lève ses mains chargées de fleurs roses sur le fond d'or clair et de verdure. Elles s'appuient de l'épaule l'une à l'autre, et leur groupe, à travers le rythme des lignes et les accords colorés, nous fait sentir une sorte de fraternité lointaine que glorifie une évocation de musique et de poésie.

* * *

Les demi-dieux de l'impressionnisme ont eu des disciples qui ne sont pas sans valeur. Il ne s'agit pas des trois ou quatre peintres dont l'admiration pour M. Claude Monet et pour Pissarro va jusqu'à la servilité. Ceux-là, il est inutile de les nommer. Ils seront dévorés par le rayonnement des œuvres dont ils ont multiplié les images affaiblies. Qui, sauf certains amateurs méfiants, connaît aujourd'hui Andrieux, l'imitateur de Delacroix? On ne voudrait pas désigner davantage tel qui dérobe M. Besnard et même M. La Touche, tel autre qui copie déjà M. Vuillard, ou celui, contrefacteur-né, qui falsifie, à s'y méprendre, les étranges peintures où M. Rouault, Hogarth moderniste évadé de l'enchantement de Gustave Moreau, s'obstine, non sans un talent brutal et précieux qu'on voudrait mieux employé, à exprimer sa paradoxale misogynie.

M. Guillaumin et M. d'Espagnat ont subi, à des dates différentes, l'influence des maîtres impressionnistes, l'un celle de Sisley et de Pissarro, l'autre principalement celle de M. Renoir. On peut leur reprocher à tous deux une trop grande facilité et une production un peu trop égale. Mais tous deux sont des artistes sincères. Le grand paysage de M. Guillaumin, daté de 1885, a le mérite d'une mise en toile rare chez un peintre dont les tableaux, d'un format invariable, ont souvent le défaut de paraître découpés automatiquement dans la nature. C'est une page rustique qui, toutes proportions gardées, prend place après les œuvres des Monet, des Pissarro, des Sisley,

comme les paysages du doux Lépine après ceux du divin Corot.

On accorde généralement à M. d'Espagnat des dons de décorateur. Dans sa *Jeune Artiste*, avec un ciel bleu traversé de nuages blancs, des arbres aux verdures bleues et une allée de parc conduisant à une rouge villa, il compose une toile qui est comme une grande tapisserie qu'anime le groupe d'une jeune fille assise à son chevalet et d'une fillette debout, son cerceau à la main. Il ne serait pas surprenant que les tons et la matière des laines convinssent mieux que la peinture à ce dessin rond d'improvisateur, à ce coloris joyeux, mais un peu lourd. Et ne préférera-t-on pas à ce décor facile de simples paysages largement vus et peints avec entrain, les *Pêcheurs rouges*, *l'Allée de jardin* fleurie et ensoleillée ?

On classe parfois M. Maufra et M. Seyssaud parmi les impressionnistes de la seconde génération. De fait, il y a quelque chose de flottant dans la pensée de M. Maufra, sinon dans sa main qui fut toujours celle d'un bon exécutant. On constate un louable désir de composition et une conscience peut-être trop littérale dans ses *Vues de Locronan*, village breton. Chez M. Seyssaud, des qualités analogues sont relevées par une franchise d'accent et une largeur d'effet qui donnent de la saveur aux paysages du Midi.

Ne reconnaîtra-t-on pas plus volontiers, comme de vrais héritiers de l'impressionisme, deux artistes qui ont profité de la leçon des maîtres sans s'imposer la stérile fidélité à une formule ? M. Louis Valtat, dans ses figures comme dans ses paysages et dans son original tableau d'une statue de marbre au milieu des fleurs foisonnantes et multicolores, est, sans négliger la diaprure des couleurs, un peintre vigoureux et sensible de l'atmosphère. M. Alcide Le Beau n'est pas moins en progrès. Une jolie finesse de vision, une fraîcheur presque aquarellée de tons, avec une touche qui cependant ne craint pas la matière, donnent un attrait particulier à ces notations délicates : *Voiles roses vues à travers les arbres de la baie*, *Effet de lumière à travers les branches*, *Le Pardon de la vieille chapelle*, que distinguent en outre un goût de composition heureusement inspiré d'exemples japonais.

On a fait, dans une même salle, un harmonieux groupement des œuvres envoyées par trois jeunes peintres, que relie, malgré la différence de leurs aspirations actuelles, une affinité qu'ils reconnaissent eux-mêmes et une discipline commune. MM. Vuillard, K.-X. Roussel et Pierre Bonnard sont, si l'on veut, des impressionnistes, des japonisants aussi ; mais, comme à leur ami et contem-

porain, M. Maurice Denis, la tradition de Manet et de M. Renoir leur est venue à travers Cézanne et Gauguin. Tous trois sont, pour ainsi dire, des décorateurs intimistes. Coloriste original et harmoniste exquis dans ses natures mortes, M. Vuillard est le plus spirituel définitisseur des formes et des matières dans ses « intérieurs » aux curieuses perspectives. En gardant l'apparence et le charme primesautier de l'esquisse, il note et caractérise tout ce qu'il y a d'essentiel dans le décor de nos demeures et dans les gestes de ceux qui y vivent, enfants et femmes surtout. Un petit garçon aux boucles brunes, assis, vêtu de blanc, sur un canapé d'Aubusson, lève les yeux vers sa mère, dont la fantaisie du peintre nous montre seulement un coin du visage et le flot chatoyant d'un peignoir rose; c'est là un effort intéressant, déjà révélé par une exposition récente, vers une manière plus large et vers une étude plus approfondie, plus en portrait, des êtres. Et cela est peint avec un raffinement du plus haut goût : la séduction est exceptionnelle d'un accord où se jouent les roses ambrés du peignoir, le blanc du costume de l'enfant, le gris crémeux du canapé que décore un motif fleuri des tons les plus vifs.

M. Bonnard, dont la subtilité et les dons d'harmoniste se sont signalés, depuis longtemps, dans mainte toile petite ou grande, mais qui semblait volontiers résigné à ne produire que de jolies esquisses, fait preuve, dans sa réunion de portraits intitulée *Groupe de jeunes filles*, du plus heureux équilibre, assuré par l'arabesque aussi bien que par la couleur, en même temps que d'un remarquable effort vers des définitions plus nettes. Et ces progrès n'ont pas été accomplis au détriment d'une grâce native, témoins la charmante figure, vue à mi-corps, d'une jeune fille blonde, en robe mauve, tenant sur ses genoux un chapeau de paille à plume bleu foncé, et, plus encore, le délicieux *Cabinet de toilette*, où la chair nacrée du jeune corps nu et les cheveux cendrés forment, avec les blancs gris ou ivoire de la toilette et du tub, une fine harmonie soutenue par le fond verdâtre de la tenture.

La belle ambition du style préoccupe de plus en plus M. K.-X. Roussel, qui aurait pu se contenter d'être un excellent peintre de la nature et l'interprète le plus raffiné du Midi provençal. Il veut que ses dons de paysagiste lui servent surtout à construire le noble ou souriant décor, aux lignes et aux couleurs duquel il marie les gestes paisibles ou turbulents, mais toujours pleins de bonhomie, d'une figuration pastorale ou bachique, *Baigneuses*, *L'Églogue*, *Le*

Satyre. Dans ce paganisme ingénue qui est, pour un peintre poète, comme l'expression décorative d'un beau site, n'est-il pas permis, sans écraser sous un tel rapprochement un artiste dont l'œuvre autorise déjà de très hauts espoirs, de reconnaître un légitime héritage de Corot? Cet art, néanmoins, est bien de notre temps. Ne fait-il pas penser à certains poèmes savamment imprécis de M. Henri de Régnier, *Aréthuse*, *Les Jeux rustiques et divins*, où un écho d'anthologie grecque rend le son le plus subtilement accordé au goût d'aujourd'hui?

M. Jules Flandrin, qui cherche aussi le style, voisine avec M. Maurice Denis plutôt qu'avec M. Roussel. Sa figure de l'*Été*, dont la draperie blanche a glissé de l'épaule et qui laisse voir, en se baissant, un sein lourd, est une évocation très moderne de l'antique. Si la palette de l'artiste semble moins vive qu'autrefois, il y a un sérieux effort et le plus honorable souvenir de la leçon de Poussin dans le simple paysage du Dauphiné qui s'intitule *Le Mont Saint-Eynard*.

L'idéal de M^{me} Marval est beaucoup moins sévère. Elles n'ont rien d'antique, les *Trois Grâces* dont elle nous peint le sommeil lassé, mêlant en tas, sur un drap rose, leurs tièdeurs nues de blondes potelées aux yeux trop grands. Les œuvres peu correctes de cette artiste sont pleines d'imagination : elles ont le ragoût bizarre d'un Maurice Denis équivoque. Il y a aussi du Maurice Denis, mais sans recherche ambiguë, et associé, semble-t-il, à des souvenirs d'Anquetin, dans le *Triomphe de Flore* de M. Urbain.

M. Charles Guérin se plaît toujours à imaginer, sur des terrasses de parcs aux verdures bleues, des promenades de jeunes hommes et de jeunes femmes vêtus à la mode du second Empire. Diaz et Monticelli ont fait ainsi; mais, comme ils vivaient, eux, à cette époque du second Empire, ils attribuaient aux personnages de leurs décamérons des costumes plus anciens et remontaient volontiers jusqu'au XVI^e siècle. M. Guérin déploie, dans ce genre un peu factice, d'incontestables qualités de fantaisie facile et de couleur généreuse. Cette année, deux de ces petites compositions, *La Lecture aux champs* et, plus encore, *Le Thé*, sont des réussites particulièrement séduisantes. Mais, sentant peut-être combien il est dangereux pour un artiste de s'enfermer dans un monde de rêve et qu'il est nécessaire de garder le contact avec la réalité, il s'adonne depuis quelque temps à d'autres travaux qui sont du plus vif intérêt. Deux portraits d'hommes et trois charmantes études, traitées comme des

portraits, de jeunes femmes dans des intérieurs, *Dame en bleu*, *Jeune fille à l'épaule nue*, et une autre, assise de profil, le torse nu, mon-



CABINET DE TOILETTE, PAR M. P. BONNARD

(Salon d'Automne.)

trent cette année, en même temps qu'une bonhomie et une sorte d'application naïve qui rappellent un peu l'esprit de certaines études de Corot d'après le modèle, une largeur, une franchise de modelé et un sens des volumes qui classent dès maintenant M. Charles Guérin parmi

nos meilleurs peintres de figures. Les décamérons et les promenades galantes sont-ils pour lui le but et les portraits le moyen ? Ou bien les décamérons sont-ils une distraction et un repos au milieu d'un labeur plus sévère ? Peu importe après tout. Prenons de part et d'autre les plaisirs de sources et de valeurs différentes qui nous sont offerts.

A côté de ces peintres, d'autres s'avancent d'un pas plus ou moins égal dans des voies parallèles. C'est M. Charles Lacoste, dont l'émotion discrète, presque timide, finit par s'imposer à force de sincérité. Certains aspects intimes du Paris provincial ont trouvé en lui leur peintre : un arbre solitaire prisonnier dans une cour entourée de hautes maisons, un préau de couvent, dont le sol est couvert par la neige qui saupoudre les branches des arbres symétriquement alignés et qui tache le haut des toits. On croit reconnaître en M. Lacoste une âme parente de celle qui dirigea la main de Marie-Charles Dulac. Une nuance personnelle de pacifique mélancolie donne leur prix à ses paysages naïfs et simples.

C'est M. Pierre Laprade, notateur habile dans ses vues harmonisées en gris et rose de Toulouse, charmant improvisateur, mais trop facilement contenté par les réussites de l'esquisse, dans sa grande toile *Les Beaux jours*, où, sous un vaste ciel léger, il place un couple d'amants au milieu d'une sorte de lande aux herbes bleuâtres fleuries de jaune.

M. Jean Puy, brillant et varié, prouve un tempérament de coloriste dans sa sombre et riche *Nature morte* comme dans les rouges vifs et les mauves clairs dont il revêt deux femmes couchées à terre, ou dans la gamme des verts de son *Bois de pins*. M. Louis Sue semble marcher sur les traces de M. Guérin avec sa *Femme en jupon rose*. M. Henri Ottmann, dont les fleurs sont du métier le plus raffiné, montre une justesse de notation et une finesse de coloris très dignes de sympathie dans ses autres toiles, *Bateau-lavoir sur la Seine, et rue pavooisée pour le 14 Juillet*.

Parmi les jeunes réputations que ces toutes dernières années ont vues éclore ici ou aux « Indépendants », celle de M. Dufrénoy semble des plus méritées et des plus destinées à grandir. Coloriste puissant et riche, amoureux de la matière et des empâtements généreux à la van Gogh, il s'essaie dans les genres les plus divers et il y prouve que sa virtuosité, toujours savoureuse, sait partout se prêter aux formes et aux caractères des choses : bouquet de roses dont la chair magnifique est pétrie dans la lumière, paysages de

Paris ou de Venise, Pont-Neuf ou Grand Canal, renouvelés aussi bien par l'originalité du point de perspective que par la personnalité de l'exécution. M. Dusouchet a, lui aussi, du tempérament et sa couleur a de l'originalité; mais ces dons sont un peu gâtés par



NU DE JEUNE FEMME, PAR M. CHARLES GUÉRIN

(Salon d'Automne.)

une certaine lourdeur, par la bizarrerie ou le peu d'intérêt des motifs. M. Lempereur et M. Taquoy sont, au contraire, en plein développement. Tous deux sont d'excellents paysagistes, aimant les effets francs et largement construits, les couleurs fraîches et simples. Tous deux aussi savent animer leurs paysages de figures qui y sont étroitement associées. A ces qualités s'ajoutent, chez M. Lem-

pereur, avec une belle matière, un goût de composition et un sens décoratif qui s'affirment particulièrement dans ses tournants de rivière à *Meulan*; chez M. Taquoy, une recherche de lumière et de couleur blonde, dans ses *Peupliers* comme dans ses *Maquignons* tenant en main leurs gros chevaux blancs dorés par le soleil.

Les œuvres les plus dignes d'attention n'excèdent généralement pas ici les mesures qui leur garantissent un accès facile dans nos appartements modernes. Il faut savoir gré à nos jeunes peintres, en réhabilitant le tableau de petites ou de moyennes dimensions, de renoncer de plus en plus à la grande toile, faite en vue du Salon et où tout est grossi suivant une sorte d'optique théâtrale. Il faut savoir gré aussi aux organisateurs du Salon d'Automne de nous prouver qu'il est possible d'exposer au Grand Palais des toiles du format le plus exigu sans que leur petitesse leur nuise. Imaginez ce que deviendraient dans les salles de la Société des Artistes français des tableautins comme les minuscules et charmantes vues de Versailles, délicat mélange de présentation archaïque et de vision moderne sans parti pris d'école, que M. Pierre-Louis Moreau nous donne, à côté d'un *Nu* où s'affirment la souplesse et la variété d'un talent déjà en pleine floraison. C'est d'ailleurs un même bonheur d'arrangement qui accorde leur plus complète possibilité d'effet à certains dessins ou gravures : les belles et savoureuses lithographies de M. Albert Belleroche, qui prouve par deux portraits de jeunes femmes blondes qu'il est aussi un peintre, les spirituelles effigies de M. Hermann Paul, dessinées en hachures noires légèrement pastellisées, les silhouettes d'hommes et de femmes de Paris que M. Maxime Dethomas définit largement d'un contour gras.

Les paysagistes ont particulièrement à se louer de conditions qui autorisent, sans dommage, les petits formats. Et c'est, avec les noms déjà cités, M. Boggio, dont les vues panoramiques de Paris rappellent un peu certains paysages de M. Henri Martin, M. H.-A. Thomas, M^{me} Hoppe, M. Leydet, et deux inconnus d'hier qui donnent d'intéressantes promesses : M. Pierre Labrouche et M. André Chapuy, peintres sincères, l'un du pays basque, et l'autre du Midi. D'ailleurs, M. Charles Péquin, peintre de figures, doit peut-être à la faveur d'une bonne présentation la chance que sa jeune femme-chatte pelotonnée dans du velours noir ait été appréciée par tout le monde, tandis qu'au dernier Salon de la Société des Artistes français, son portrait d'une petite fille assise sur l'herbe à côté d'un chien blanc à longs poils n'avait été cité par personne?

Si quelques-uns échappent à cette règle du moindre format, n'y a-t-il pas lieu, le plus souvent, de le regretter? L'immense toile où M. Simon Bussy a déployé, non sans succès, un talent considérable, sans qu'il apparaisse comme certain que de si grandes dimensions lui aient été imposées par une destination spéciale, n'aurait-elle pas gagné, tout en gardant sa vertu décorative, à ramasser sur un petit espace les qualités de premier ordre dont elle est pleine : originalité de la composition, caractère de l'arabesque, harmonie trouvée d'un



LE POINT DE VUE, PAR M. PIERRE-LOUIS MOREAU

(Salon d'Automne.)

crépuscule vert et rose, détails exquis comme la nature morte formée par le carrelage noir et blanc, la chaise avec le chat noir, la table avec sa nappe et ses porcelaines? Dans ce décor tranquille d'une terrasse entourée de verdure, le thé attend deux jeunes femmes, deux amies dont l'une est en visite chez l'autre. Tel qu'il est, le tableau a de l'invention et du style; il compte parmi les tentatives les plus remarquables de ce Salon.

Sur le même mur se trouve une toile de dimensions, d'aspect et de sujet modestes. C'est l'excellent tableau que M. Eugène Martel intitule *Familiarité villageoise*: un atelier de couturières dans le

Midi, jeunes et vieilles ouvrières travaillant ou causant ou riant avec deux jeunes hommes assis, l'un à cheval sur une chaise, l'autre à terre dans les plis de l'étoffe abandonnée pour un instant. Cela vaut par l'étude de la lumière dans un intérieur clair dont la porte est ouverte sur le dehors ensoleillé, par l'observation amusée, sans caricature, des types locaux, et surtout par la mesure, le goût, l'exacte proportion de l'effort au résultat visé et aux facultés de l'artiste.

Au contraire, malgré les qualités d'un travail consciencieux, la *Convalescente* que M. Bernard Boutet de Monvel nous représente, en camisole et bonnet blanc, couchée dans son lit à courtepointe rouge, ne nous donne-t-elle pas l'impression d'un inutile et froid agrandissement exécuté, en vue du Salon, d'après une étude qui, peut-être, avait du charme et de l'émotion?

S'il faut féliciter la plupart de nos peintres de ne pas s'efforcer au delà des limites que leur indique la nature de leur talent, il n'en est pas moins vrai que cette louable et intelligente modération a parfois sa contre-partie dans un certain penchant à négliger le tableau pour se contenter de l'étude, de la pochade, de l'intention. Cette observation est suggérée surtout par la salle où quelques jeunes gens se groupent autour du déconcertant et changeant M. Henri Matisse, lequel, avec ses indéniables dons de coloriste, continue, en employant, semble-t-il, de nouveaux moyens, à montrer la plus intégrale indifférence pour les données de la réalité. N'est-il pas regrettable que M. Manguin, depuis qu'il cézannise, se borne volontairement à des indications justes, mais si sommaires et si incomplètes? M. Camoin, dont il semble permis d'attendre beaucoup, ne devra-t-il pas se mettre en garde contre une facilité qui aboutirait peut-être au factice, quoiqu'elle laisse bien du charme à ses vues, toujours aérées et agréables de couleur, du *Vieux Port de Marseille*? M. Raoul Dufy a de la verve dans ses notations de foules en plein soleil, de drapeaux claquants ou de murs couverts d'affiches; et M. Othon Friesz a des qualités analogues. Mais ne ressemblent-elles pas à des instantanés pris au hasard, ces vives études caractérisées par la trivialité du motif et par une exécution qui se satisfait de quelques taches multicolores et sans lien, laissant voir entre elles le fond de la toile? Travaillant à Trouville, M. Dufy plante son chevalet devant une palissade bariolée qui lui cache la plage et la mer. Il est curieux d'observer l'attrait que semblent avoir pour plusieurs de nos jeunes artistes, et non des moins bien doués, les couleurs crues, simples et vives des drapeaux flottant au vent dans une

rue pavoisée. J'ai déjà cité le *14 Juillet* de M. Ottmann, peintre dont le talent est infiniment plus nuancé. Le même motif a séduit M. Albert Marquet. Bien qu'on retrouve chez lui des procédés analogues à ceux de M. Dufy, le ciel blanc d'un de ses meilleurs tableaux étant tout entier fourni par la toile, sauf une salissure grise et deux petits traits bleus, on n'ose pas lui reprocher, non plus qu'à MM. Vuillard et Bonnard chez qui elle persiste encore,



SUR LA TERRASSE, PAR M. SIMON BUSSY

(Salon d'Automne.)

cette affectation de ne pas « couvrir la toile ». Car M. Marquet est dès maintenant un talent certain. Une vision franche et rapide, la décision des perspectives, la justesse des plans, la forte simplicité de la couleur classent au premier rang, parmi les paysages de ce Salon, ses vues de Paris et du Havre, son *Port de Fécamp* avec la carène jaune d'un navire en chantier sous le soleil de midi, et surtout sa *Plage de Fécamp*, où les distances et les valeurs sont établies avec la plus éloquente sûreté.

Une autre remarque s'impose aux visiteurs du Salon d'Automne.

Sauf M. Maurice Denis, trop préoccupé de style sans doute, les meilleurs parmi nos jeunes artistes aiment à peindre des arrangements de fleurs, de fruits, de porcelaines, de métaux, d'étoffes, — M. Vuillard comme M. Guérin, M. Roussel comme M. Valtat, M. Bonnard comme M. d'Espagnat, le révolutionnaire M. Matisse comme l'intellectuel raffiné qu'est M. Desvallières. Le Salon de 1906 nous offre les fleurs de M. René Piot, l'artiste savant qui s'essaie à restaurer chez nous la fresque, et celles, conçues dans l'esprit de van Gogh, de M. Girieud, l'auteur de l'*Hommage à Gauguin*. L'exemple, d'ailleurs, n'est-il pas venu de Cézanne et de Gauguin? Et cet amour de la nature morte n'est-il pas d'accord avec l'idée qu'on peut se faire de beaucoup d'entre nos peintres, dont les uns sont des arrangeurs, des harmonistes, les autres des techniciens?

Plusieurs lui donnent le meilleur de leur effort. Tel, depuis qu'il a renoncé à nous faire peur en voulant s'effrayer lui-même, M. Odilon Redon. Il a retrouvé pour les fleurs les prestiges de sa palette tour à tour éclatante ou suave et toujours originale. Nous voyons ici, dans les plus petits cadres du Salon, des choses exquises : des fleurs rouges dont les pétales sont de mystérieuses chairs sanguinantes sur lesquelles le pistil luit du vert précieux de la chrysoprase ; un pastel de fleurs diverses jetées sur un fond noir, d'un arrangement délicieux et d'une légèreté d'exécution inouïe, fait penser aux Japonais et à des papillons de rêve fixés dans un écrin nocturne. Tel, parmi les jeunes, M. Henri Déziré, de qui la grande *Nature morte*, vases, oranges et boules de neige, montre le goût le plus sûr, un accord savant et charmant de la gamme des bleus et des verts avec celle des blancs et des jaunes, en même temps qu'une finesse de vision, une distinction dans le faire sans insistance qui rappellent un peu Berthe Morizot.

Parmi divers envois encore un peu hésitants, les deux toiles de M. Briaudeau, *Oranges et draperies violettes*, *Fleurs et bronzes*, sont d'excellentes peintures largement construites et enrichies de fortes harmonies. On peut en dire autant des natures mortes de M. Albert André, *Guéridon*, *Oeillets et statuettes*, très supérieures, malgré l'honorables effort qu'il représente, à son grand panneau décoratif, *La Cueillette des cerises*. Les *Fleurs* de M. Vallotton ne sont pas le moins bon envoi de ce dessinateur volontaire, qui, s'il a assez bizarrement appliqué, dans sa *Lecture*, son austère et froid talent à un sujet fait plutôt pour M. Bonnard, marque un réel progrès par ses scrupuleuses effigies d'un homme et d'une femme âgés.

Il a paru que la meilleure part de ces pages devait être consacrée à ceux, jeunes ou vieux, qui n'exposent pas dans les salons officiels. Mais l'auteur de ces lignes, étant le même qui écrivit ici même sur les Salons de ce printemps, a le droit de rappeler qu'il sait ce que



FAMILIARITÉ VILLAGEOISE, PAR M. E. MARTEL

(Salon d'Automne).

valent des artistes comme M^{lle} Dufau, MM. Willette, Abel Faivre, Prunier, M^{me} Chauchet-Guilleré, MM. Du Gardier, Cauvy et Patissou.

Les étrangers sont loin d'être indifférents aux inquiétudes de nos jeunes peintres. Les modes de peindre ou de sculpter les plus nouveaux trouvent chez eux des adeptes passionnés, parfois excessifs,

comme le prouvent ici trop peut-être de peintures tchèques ou hongroises et certaines sculptures polonaises, semblables aux déformations obtenues par des miroirs concaves. Cependant quelques-uns sont plus raisonnables, sans être moins personnels. M. Hermen Anglada y Camarasa est le virtuose des matières précieuses; dans son tableau intitulé *Opales*, fantômes de femmes parées au milieu d'un jardin chimérique, il arrive à faire de la légèreté avec des empâtements; il fut rarement mieux inspiré que dans ses *Jeunes filles d'Alcira*, peinture chamarrée, brodée comme un brocart et sertie de gemmes comme un joyau chatoyant. Il ne faut oublier ni M. Lavery, dont la peinture élégante continue à osciller de Whistler à M. Zorn, ni M. Haweis, plus pur whistlérien, ni M^{lle} Mina Loy qui, dans ses singulières aquarelles où se combinent Guys, Rops et Beardsley, nous montre des éphèbes ambigus dont la nudité est choyée par des dames en falbalas de 1855, ni M^{mes} Dannenberg et Stettler, ni M. F.-T. Simon, ni M. Sickert hésitant entre M. Bonnard et Whistler, ni le fantaisiste M. Basile Kandinsky, ni le lenbachisant M. Thiele.

Un certain snobisme est très répandu de notre temps et n'est pas supérieur au traditionnalisme le plus étroit. C'est celui des médiocres qui, tremblant toujours d'être jugés réactionnaires, décident de louer avec fureur ce qu'ils ne peuvent ni aimer ni comprendre. Mais le véritable écueil de critique n'est pas celui-là. C'est bien plutôt cette résistance instinctive à l'inhabituel que les plus libéraux d'entre nous découvrent au fond d'eux-mêmes et qui est peut-être, dans le domaine de l'intelligence, une des nombreuses formes affectées par l'universel principe en vertu duquel « tout être tend à persévérer dans son être ». Entre deux erreurs le devoir apparaît clairement : ne pas craindre la nouveauté, aller vers elle, sans parti pris, mais avec une curiosité sympathique dont les contrepoids sont le respect du passé et l'admiration des maîtres.

PAUL JAMOT





JAHEL ET SISARA
DESSIN PAR REMBRANDT
(Collection de M. C. Hofstede de Groot, La Haye.)

UN PEINTRE PETIT-RUSSIEN
A LA FIN DU XVIII^e SIÈCLE ET AU COMMENCEMENT DU XIX^e

VLADIMIR-LOUKITCH BOROVIKOVSKI

(1757-1825)

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)



u temps même où la société, par ses commandes, reconnaissait le talent de Borovikovski, l'Académie des Beaux-Arts récompensait les services officiels rendus par le peintre comme portraitiste de la famille impériale et comme décorateur (il venait d'exécuter au Palais Michel des peintures aujourd'hui disparues). Le 11 décembre 1802, il devint conseiller de l'Académie pour la peinture des portraits². Il y a lieu aussi d'ajouter qu'il existe de Borovikovski un portrait d'Alexandre I^{er}, fait après la mort de Paul (mars 1801). L'empereur y porte la croix de Malte, qui ne figure plus sur les portraits d'Alexandre après qu'il eut renoncé à la maîtrise de l'ordre.

L'œuvre de Vladimir-Loukitch se distingue, à l'époque où nous sommes, par des portraits groupés, gracieusement composés. Tels sont les portraits des princesses Gagarine, des princesses Kourakine, de la famille Bezborodko et des Kouchélév.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. I, p. 367.

2. Et non en 1804, comme le dit Nagler. L'historien allemand a induit en erreur bien des gens après lui et, récemment encore, le rédacteur de l'article *Borovikovski* dans la *Grande Encyclopédie*. Il y est dit que c'est en 1804 seulement que Vladimir Loukitch devint *académicien* !

Les princesses Gagarine, assises sur une terrasse à balustres, font tranquillement entre elles de la musique. L'une, un peu défaite et lasse, comme émue par ce qu'elle vient de chanter, tient un feuillet de romance et attend le moment de la reprise. Un peu en arrière d'elle, assise sur le même siège, sa sœur l'accompagne avec



PORTRAIT DES PRINCESSES ANNE ET BARBE GAGARINE. PAR V.-L. BOROVIKOVSKI

(Appartient à Mme V. Kostarev, Moscou.)

une guitare, suivant des yeux les notes sur le papier. La double expression d'attention de ses yeux, amusés par le sens, tandis que l'oreille contrôle les sons, est rendue de façon admirable¹.

Le chef-d'œuvre de cette série pour la couleur et la largeur du morceau peint, est le portrait de la comtesse Anne Bezborodko,

1. C'est par une erreur du catalogue que le portrait des princesses Gagarine, que nous reproduisons, s'appelait, à la récente Exposition de l'art russe à Paris (n° 97), le portrait des princesses Kourakine.

assise sur un divan entre ses deux filles. D'un geste de sollicitude maternelle un peu triste, elle attire à elle les jeunes filles. Dans la santé d'un corps que les chairs commencent à envahir, la com-



PORTRAIT DE LA COMTESSE BEZBORODKO ET DE SES FILLES
PAR V.-L. BOROVIKOVSKI

(Appartient à Mme la comtesse Moussine-Pouchkine, Saint-Pétersbourg.)

tesse, coiffée d'un bonnet de dentelles noué sous le menton, est vêtue d'une robe vert foncé. Un long châle de cachemire jonquille à ramages vifs tombe sur ses genoux. Un corsage de mousseline à fleurettes, d'un travail de pinceau très léger, entoure sa gorge. De la main droite, posée sur l'épaule de sa fille ainée, elle retient

une chaîne de perles portant le médaillon de son mari d'après Lévitski. Sa fille la plus jeune a pris ce médaillon pour le regarder. C'est une vive et brune Petite-Russienne, à demi fillette encore, vêtue de blanc, les cheveux lisses, retenus par un peigne cintré. Elle n'a pas encore l'expression de ruse indéfinissable qu'un léger plissement de ses paupières lui donnera, et que Borovikovski rendra si bien quelques années plus tard, quand elle sera la princesse Lobanov-Rostovski. L'aînée, à la coiffure compliquée, faite de boucles et de « mèches pommadées », et dont les yeux aux blanches bleuâtres sont un peu gros, allait devenir comtesse Kouchélév. Sous ce nouveau nom elle reparaitra dans un des prochains portraits que nous avons déjà mentionnés. Une draperie verte forme, à gauche, le fond du tableau de la famille Bezborodko, et, dans le reste de la largeur, se distingue une pastorale dans le goût de Dughet, qu'encadre une bordure d'un jaune un peu cru.

Par les comtesses Bezborodko, nièces et belles-sœurs du célèbre chancelier de Catherine II, Borovikovski ne sort pas de la meilleure clientèle petite-russienne qui lui fut très fidèle. Les Kouchélév s'y rangèrent tout naturellement; les Trakhimovski, leurs cousins, — dont le père fut un véritable ami de Vladimir-Loukitch, — en firent aussi partie. Les uns et les autres étaient fort occupés de dessin, à en juger par le moyen auquel le peintre recourt le plus volontiers pour réunir leurs portraits. Crayon, miniature, aquarelle, il n'est, des grandes personnes aux enfants et aux jeunes filles, que le procédé et l'instrument qui varient.

Aux alentours de cette année 1803, où l'activité de Borovikovski fut si heureuse et si grande, il faut ramener plusieurs autres portraits intéressants. Il en est dont les noms ne sont pas connus. Tel, le beau portrait reproduit par M. Benois dans son livre¹. Sous des arbres, un personnage d'un certain âge, à figure ronde, accoudé au dossier d'un canapé de jardin, regarde avec tendresse sa femme assise au premier plan, sur la robe blanche de qui le soleil fait des taches. Près d'elle est posé un tout jeune enfant dont la petite tête, couverte du premier duvet, est de la physionomie la plus mignonne. Le cou tendu, un lévrier blanc, dont on ne voit guère que la tête à l'angle du tableau, lève les yeux vers l'enfant. Dans un autre portrait non identifié, une grosse dame tient près d'elle, l'entourant de ses

1. Alexandre Benois, *Histoire de la peinture au xix^e siècle. La Peinture russe*, (ouvrage en langue russe). Saint-Pétersbourg, 1901, p. 18.



PORTRAIT DE M^{me} ARSÉNIEV

PAR V.-L. BOROVIKOVSKI

(Musée Alexandre III, Saint-Pétersbourg.)

bras, une petite fille aimante, tout inquiète du conte qui a dû lui être conté¹.

Les portraits de famille ou les portraits doubles ne doivent pas faire négliger quelques portraits isolés que le Musée Alexandre III a eu la chance d'acquérir ces dernières années. Le plus délicat, le plus amusant est celui de Mme Arséniév, fille sans doute de la gracieuse personne dont Lévitki signa un élégant portrait alors qu'elle était toute jeune, et que Vladimir-Loukitch lui-même peignit dans un âge plus avancé. Coiffée d'une capote de paille jaune, à calotte haute, avec un « petit bord » retroussé (aux propres termes de la Mésangère), Mme Arséniév, pleine de physionomie, les traits menus, tient coquettement une pomme². Le modèle est châtain clair ou blond roux, et le pinceau du peintre s'est joué avec beaucoup d'aisance au joli rose des lèvres, au bleu passé du châle et au bleuté de la robe en mouseline... Sainte époque des châles ! Mme Bezobrazov, née Ouroussov, porte, elle aussi, un châle bleu, et Mme Néklioudov se drape dans un châle azur. Un châle orange pend aux épaules de la princesse Catherine Bagration, joli être aux chairs si pleines, si sensuelle, comme nue dans son fourreau de robe blanche. Rien de surprenant qu'au Congrès de Vienne la hardiesse de son décolletage lui valût encore le surnom de « bel ange nu³ ».

A cette époque aussi sans doute — en pendant à un grand portrait de Derjavine, assis, vêtu de fourrures, dans un paysage de neige, qu'exécuta Tonci en 1801, — il faut reporter le portrait en pied de la seconde Mme Derjavine, née Diakov. La seconde femme du poète était autrement décidée, grande, brune, et hommasse que la première. Par delà la largeur d'un fleuve aux eaux grises, rayées de rides blanches (le Volga), elle montre à des hôtes que l'on ne voit pas, mais que l'on devine, le bien de Zvanka qu'elle avait apporté au poète et qu'il chanta⁴. Le parc dans lequel elle se promène forme le plus important paysage qu'ait peint Borovikovski : verdure acides que nous connaissons (verdure du printemps dans le Nord), bouquet de bouleaux et de chênes aux feuilles découpées ; dans leur ombre est un vase de bronze, fleuri de capucines.

1. Musée Roumiantsov, à Moscou, n° 31.

2. Borovikovski a reproduit ce thème et ce mouvement dans le portrait de Mme Skobéïev que l'on voyait récemment à l'Exposition de l'art russe à Paris. Le thème est d'ailleurs emprunté à Lampi. (*V. Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} novembre 1905, p. 423 : portrait de Mme Potocka.)

3. Ernest Daudet, *La Vie d'une ambassadrice au siècle dernier*. Paris, 1904, p. 51.

4. *Istoritcheski Vestnik*, 1904, I, p. 222-224.

Deux portraits, classés par leur aspect et des détails biographiques des personnages qu'ils représentent, vont nous amener à une catégorie de gens vers lesquels Vladimir-Loukitch était porté par une affinité ancienne, et que, dans la seconde partie de sa vie, il peignit de façon à peu près exclusive, concurremment avec des tableaux religieux auxquels il devait logiquement revenir.

Alexandre Labzine, dont on voit dans le premier de ces portraits la figure longue aux yeux rêveurs, fut un des hommes les plus caractéristiques de la mystique époque que nous connaissons surtout en France, par la Sainte-Alliance, M^{me} de Krüdner et M^{me} Svetchine. Affilié aux Martinistes, aux Maçons, traducteur du *Mariage de Figaro*, Labzine avait été récompensé par un emploi secret à la Poste pour une *Ode à Catherine revenant de Tauride*. En 1799, il devint secrétaire de la conférence de l'Académie des Beaux-Arts, et fut chargé d'écrire une histoire de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem. C'est dans cette fonction qu'il fut portraituré par Borovikovski. Labzine tient d'une jolie main un livre qu'un de ses doigts entr'ouvre. Sur un autre livre, devant lui, est posé un compas aux branches écartées. Éditeur du *Messager de Sion*, nous retrouverons Labzine en communauté d'idées avec les personnages religieux et les sectaires, amis de Vladimir-Loukitch.

L'autre portrait, d'une facture serrée, à laquelle il ne manque que quelque largeur, donne l'image du prédicateur Michel Desnitski, évêque de Staro-Rouss. Lui aussi tenait à l'ordre de Malte, dont il fut l'aumônier. Il porte sur sa chape épiscopale, rayée de trois couleurs, le manteau de brocart à la grande croix de drap, et, sur sa poitrine, la petite croix d'email voisine avec une *panagie* à émaux bleus. En une expression d'inspiration grave, Desnitski a les yeux levés au ciel. Derrière lui, au côté droit de la toile, est figuré le Christ recevant le coup de lance. Le portraitiste renseigne pleinement sur l'âme religieuse de l'évêque et sa nature de simple, toute slave. Il le peignit à nouveau, en une toile plus importante, lorsque Desnitski était évêque de Tchernigov. C'est à peine toutefois si cette autre effigie nous frappe autant que la première et se grave aussi bien en nous.

Sans que les occupations ordinaires de Borovikovski pour le public aient cessé (une de ses lettres en fait foi), on ne connaît de lui, du moins actuellement, aucun portrait de 1804 à 1808. On est tout heureux d'apprendre soudain qu'il travaille alors à Notre-Dame de Kazan. La décoration de cette église, une des principales de

Saint-Pétersbourg, et que Paul voulut faire ressembler à Saint-Pierre de Rome, avait été réservée aux membres de l'Académie. Le président de l'Académie était alors le comte Strogonov et l'un des architectes de la cathédrale était l'ami de Vladimir-Loukitch, Philippov. Il fut réservé à l'artiste petit-russe, par rang sans doute d'autorité et d'ancienneté, les peintures de la porte sainte de l'iconostase, cette clôture, ornée d'images religieuses qui, dans les églises orthodoxes, sépare le chœur de l'autel.

C'est le moment d'indiquer que Borovikovski était très pieux. Toutes ses lettres en témoignent. Il exhorte, dès 1798, un de ses frères — qui était prêtre — et un de ses neveux à lire l'Évangile, les *Actes des Apôtres*, l'*Imitation de Jésus-Christ*, les *Entretiens de Macaire l'Égyptien*, etc. Il recommande tout spécialement à son neveu de ne point lire l'Évangile comme il faisait, lui, au temps de sa jeunesse, couché dans son lit, mais de mettre à cette lecture « du respect, de la foi, et un amour cordial » :

« Avant d'entreprendre n'importe quel travail important », écrit ce neveu, « Vladimir Loukitch se rendait à l'église et y entendait un service. Tandis qu'il préparait une toile ou un panneau pour une icône, il se faisait lire à haute voix l'Évangile ou la vie du saint qu'il avait à représenter, et, s'arrêtant à quelque point du texte, faisant cesser la lecture, il jetait son dessin sur la toile. Après quoi, il donnait à son idée la réalisation la plus complète¹. »

C'est dans un état d'esprit de ce genre, assurément, qu'il peignit sur la porte sainte ci-dessus spécifiée l'*Annonciation*, cantonnée des médaillons des quatre Évangélistes.

En prévision de ce que les battants des portes et l'encadrement des images devaient être en argent, Vladimir-Loukitch tint sa peinture dans les tons clairs, où dominent les blancs et les blancs azurés. Un lys dans la main gauche, la main droite levée, l'archange Gabriel apparaît, vêtu d'un vêtement ample, cousu de pierreries. Il a quelque chose de péruginesque. En face de lui, *ancilla Domini*, est la Vierge, inclinée, yeux baissés, bras croisés. Un voile blanc entoure sa figure ronde aux bandeaux noirs. Un cercle d'étoiles l'auréole.

Les *Évangélistes* fixent le type auquel Borovikovski s'arrêtera dans les iconostases qu'il peindra encore. Saint Jean, péruginesque lui aussi, et saint Luc, accosté d'une tête de bœuf blanc, tel qu'on en

1. Vassili Gorlenko, *Choses anciennes d'Ukraine* (en langue russe). Kiev, 1899, p. 162.

voit dans les *Enlèvements d'Europe*, sont les moins remarquables. Saint Jérôme, avec sa figure de vieillard qui écrit, tout à ce qu'il fait, et saint Marc, avec sa longue barbe de moujik, son expression honnête et bornée, qui a si grand besoin, pour consigner l'Évangile, d'un ange à côté de lui, offrent plus d'originalité. Outre l'iconostase, Borovikovski exécuta à Notre-Dame de Kazan deux grands tableaux : *Saint Constantin et sainte Hélène*, et *Saint Antoine et saint Théodore de Kiev*.

A toute cette œuvre Vladimir-Loukitch fut occupé trois ans. Le 5 février 1811, à l'inauguration de la cathédrale, il reçut de l'empereur, avec cinq autres artistes (entre lesquels notre compatriote, Agis), une bague en brillants¹. De ce que les bagues furent changées dans la suite, pour deux des artistes récompensés en même temps que lui, en des insignes de l'ordre de Saint-Vladimir de 4^e classe, on peut inférer que Borovikovski avait déjà à ce moment-là cette décoration. Elle figure sur le portrait que fit de lui, en 1825, son élève Bougaévski-Blagodatnii².

Les travaux sacrés de Borovikovski, sa nature religieuse, son succès dans les portraits de Michel Desnitski lui valurent de peindre plusieurs de ses autres toiles importantes, ses portraits de hauts personnages ecclésiastiques. L'année de la consécration de N.-D. de Kazan, l'un de ces portraits, celui de l'exarque Antonii, dernier *catholicos* de Géorgie, fils de l'avant-dernier roi de Kakhétie, lui est payé 800 roubles, prix des portraits impériaux. Le type oriental de l'exarque, plein de vigueur, forme contraste avec le type russe du métropolite Ambroise, tenace, maladif, insinuant. Il y a quelque froideur dans ce portrait-ci, affadi par la blancheur de l'étole et celle de la draperie qui entoure la houlette de l'archevêque. La mante à zones vertes est traitée avec une moins grande décision que ne l'était celle de Desnitski. A ces portraits s'ajoute celui de l'archevêque

1. Sobko, *Slovar rousskikh khudojnikov*, articles *A. Ivanov* et *Agis*.

2. Reproduit en tête de notre premier article. — Il existe un autre portrait de Borovikovski, jeune, drapé du manteau rouge qui fut à la mode dans les dernières années du XVIII^e siècle. Un autre portrait, gravé à la manière du crayon par l'artiste lui-même, et dans lequel on a vu longtemps sa propre image, n'offre avec lui aucune ressemblance. M. Gorlenko a démontré qu'il faut y voir les traits de l'écrivain mystique allemand Jung Stilling, lequel vint en Russie sous le règne d'Alexandre I^{er}. On ne peut reconnaître non plus Borovikovski dans une allégorie où il a représenté l'Hiver sous la forme d'un vieillard qui se chauffe les doigts — Curieux de procédés d'art, Vladimir-Loukitch, disons-le en passant puisque nous venons de parler d'une gravure, s'intéressa à la lithographie apparaissante. Il a reproduit de cette manière deux de ses *Évangélistes* (Galerie Trétiakov).

Irénée, vieillard au teint frais, aux yeux noirs, qui fut en disgrâce pendant tout le règne d'Alexandre I^{er}.

Au milieu de ces travaux d'église ou pour des gens d'église, on



PORTRAIT DU MÉTROPOLITE AMBROISE. PAR V.-L. BOROVIKOVSKI

(Musée Roumiantsov, Moscou.)

voit les portraits de personnages de la vie courante faiblir quelque peu. Le charme s'en va. Ce n'est plus le temps de toutes les jeunes filles que Borovikovski savait si bien comprendre; ce n'est plus le

temps de leurs mères épanouies. Il ne réussit, en passant, que telle quinquagénaire d'une charmante nature morale que l'on connaît à fond et dans toute l'habitude de son corps par le portrait qu'il fit d'elle : M^{me} Doubovitski (1809). Il peint aussi son mari, bientôt persécuté pour ses idées religieuses ; et aux dernières années de sa vie, il aura pour modèles leur fils et leur bru. Il est, malgré ses soins, tendu et lourd plus qu'autre chose dans le portrait de l'amiral Lissianski, qu'il a représenté à bord de son vaisseau devant une carte, au temps où le marin racontait dans un livre le tour du monde qu'il avait fait, de 1803 à 1806, avec Kruzenstern. Même chose à dire du portrait de Dmitri Trochtchinski, ministre de la Justice en 1814¹. Vladimir-Loukitch avait peint, pour le bien de famille de Trochtchinski, situé dans le district de Mirgorod, une iconostase dont une seule image s'est conservée.

Le Petit-Russe, qui, de très bonne heure, dans ses lettres, avait commencé à parler de son âge, de ses forces qui commencent à le trahir, des gens auxquels il survit, trouvait de plus en plus pénible, aux approches de la soixantaine, de « perdre son temps en futilités ». Il rangeait sous ce terme tout ce qui ne touchait pas à son art, l'ennui d'écrire des lettres, le temps passé à lire les journaux, et même, plus particulièrement, la tâche de faire des portraits, par opposition à la peinture religieuse ou aux choses spirituelles à quoi il souhaitait s'adonner uniquement. De ces temps date l'iconostase de Romanovka, peinte tout entière à Pétersbourg (1815) pour l'église particulière d'un grand propriétaire petit-russe, Stéphane Lachkévitch. Une bonne chance nous a permis de l'examiner à loisir, et elle est restée intacte. C'est d'après elle et les peintures de Notre-Dame de Kazan que nous chercherons à établir nos idées sur l'artiste en tant que peintre religieux.

Il est vraisemblable que Borovikovski se répétait assez, et que ne concentrant ses recherches, ses soins et ses préférences que sur certaines images, il confiait à ses élèves l'exécution de celles qui devaient être placées un peu haut. Les *Évangélistes* de la porte sacrée de Romanovka ne sont que des réductions de ceux de Notre-Dame de Kazan. Les *Prophètes*, un *Christ en croix* qui couronnent l'iconostase, sont des œuvres sèches et sacrificées. La *Cène*, placée au-dessus de la porte, est une variante, en petites dimensions, de la *Cène* de Léonard de Vinci. Il n'est pas — malgré la poésie mystique du sujet

1. Une des répliques assez nombreuses du portrait de D. Trochtchinski, existait naguère à Paris. Elle a été donnée récemment au Musée Alexandre III.

que sentait si vivement Borovikovski, — il n'est pas jusqu'aux images des Archanges où il n'ait pris à cœur de demeurer entièrement lui. Dans la figure de l'archange Michel, fondant des nues sur la terre, brandissant son glaive de feu, il s'est trop directement



PORTRAIT DE M^{me} PIERRE DOUBOVITSKI, PAR V.-L. BOROVIKOVSKI

(Appartient à M^{me} O. Merkhélévitch, gouvernement de Riazan.)

inspiré du *Saint Michel* du Guide à l'église des Capucins à Rome¹. Sans insister même sur son type du Christ, qui nous semble avoir,

1. Les gravures n'en furent pas rares, de « Renigius Vibert » à P. de Ballieu et à Strange. — A noter que Vladimir-Loukitch visitait volontiers le musée de l'Ermitage, tout proche de sa demeure, et qu'il y avait notamment copié la *Sainte Famille* du Corrège.

malgré ses yeux trop grands, quelque chose d'ovin, et sur la Vierge, forte fille à tête petite, qui tient sur ses bras un magnifique enfant, nous reporterons plus volontiers notre attention sur une image de la *Protection de la Vierge*, vocable sous lequel est placée l'église de Romanovka, et sur l'image qui lui fait pendant, *La Foi, l'Espérance et la Charité*. Il ne restera à donner un coup d'œil que sur deux toiles, placées dans deux chapelles à droite et à gauche de l'autel principal, et qui représentent les patrons des fondateurs de l'église ou ceux de leurs proches. Il s'agit de *Saint Étienne et sainte Alexandra*, d'un côté, et de *Sainte Julienne de Nicomédie et saint Basile*, de l'autre.

Ces dernières images, dans lesquelles se voient, dit-on, les traits des Lachkévitch, sont fort analogues d'esprit et d'art aux images de saints faites pour la cathédrale de Kazan. Elles sont d'une peinture minutieuse, un peu creuse. Elles atteignent dans les figures à de belles expressions de foi, de sérénité pensive ou de résignation. Dans leurs fonds sont indiquées des fabriques vaguement orientales et, dans le haut, sont peints en demi-apparitions Dieu le Père, le Christ auprès de la Croix, et le Saint-Esprit, entourés de chérubins. Les saints ont les yeux levés vers eux. Aux brocarts des dalmatiques, aux passementeries d'argent et d'or, au jeu miroitant des perles et des pierreries, le pinceau s'est quelque peu travaillé et perdu, mettant à nu un des défauts déjà en germe dans les premiers portraits chamarrés que Vladimir-Loukitch eut à peindre. Voulant tout mettre en valeur, tout faire « vibrer », comme nous dirions, il arriva à une touche tapotée, « égratignée », qui, de proche en proche, dissocia, si l'on peut dire, sa peinture, l'éloignant tout à fait des belles ondes de couleur et de reflets que, dans l'effigie de Fet-Ali-Mourza ou dans celle de Paul I^e, il avait su manier magistralement¹.

Il n'est rien de heurté, aussi bien, dans la belle image, tout entière reposante pour l'esprit et pour les yeux, où, sous l'égide de leur mère Sophie, sont figurées, vêtues de robes claires en demi-ton,

1. On peut donner certains détails de technique auxquels il est rare qu'on ne reconnaîsse pas la peinture de Borovikovski : soit, par exemple, sa façon dure, crayeuse, de marquer les « lumières », ou ses plis, quelque peu lourds, délimités par un trait de couleur blanche. Parfois aussi, les dessous de ses œuvres ont « ressorti » en noir, prétant on ne sait quel air arménien ou géorgien à ses modèles. Il est encore une certaine main jolie, aux doigts spatulés, aux ongles blancs, finement dessinée, qui reparait chez lui un peu souvent, et semble plutôt une main de jeune garçon qu'une main (ou des mains) de femmes, de jeunes filles ou d'hommes.

les trois candides fillettes : Véra, Nadéjda, Lioubov (*La Foi, l'Espérance et la Charité*). Il est en elles quelque chose de la douceur que trouveront plus tard chez nous un Ary Scheffer ou un Flandrin, et que des peintres venus après eux affadiront. Il est fort regrettable que la préparation de cette image se décolle, toute cette iconostase étant livrée sans recours (l'évêque tient pour un peu suspecte l'orthodoxie de Borovikovski) aux détestables pratiques d'un prêtre qui la récure avec un torchon mouillé !

La Protection de la Vierge est curieusement composée. C'est l'instant où dans les voûtes de l'église de Vlachern, à Constantinople, la Vierge juvénile et gracile, surgie devant le trône de son Fils, et étalant les pans de son manteau, apparaît à saint André l'Innocent et à son disciple Épiphanie. Entourés du peuple en prières, qui tient la multitude de petits cierges fourmillants des cérémonies grecques, ils demandent à Dieu l'éloignement des Sarrasins. Ce fait est commémoré par l'église russe le 1^{er} octobre.

Négligeant un portrait trop fini et comme laqué du premier bourgmestre de Kiev, il n'est à tenir compte, avant les six dernières années de la vie de Borovikovski, et la crise qui les occupe, que d'un grand portrait en pied, rappelant le temps de ses portraits d'apparat.



LA FOI, L'ESPÉRANCE ET LA CHARITÉ,
PAR V.-L. BOROVIKOVSKI

(Église de Romanovka, gouvernement de Tchernigov.)

En mars 1818, l'impératrice Marie-Féodorovna, ayant visité à Moscou l'hôpital récemment bâti par le comte Nicolas Chérémétiév, trouva qu'il manquait, dans la salle du Conseil, un portrait du fondateur. Son désir fut rempli, et, pour le dixième anniversaire de la consécration de l'hôpital (février 1819), Vladimir-Loukitch exécuta son œuvre¹. La formule est celle du portrait de Kourakine. Sur la table, le buste d'Alexandre a remplacé celui de Paul; sur un fauteuil est un manteau. Chérémétiév, debout, fait voir au loin, par une fenêtre ouverte, le bel édifice de son hôpital².

Le fait qui reste à relater, et qui, sur la fin, résume la vie morale de Borovikovski et sa vie artistique, est son adhésion à la société spirituelle de M^{me} Tatarinov.

Quelques années après M^{me} de Krüdner, Catherine Tatarinov fut la femme en qui s'incarna le plus vivement le mysticisme russe du commencement du xix^e siècle. Elle crut, au moment où elle abjura le luthérianism, en 1817, le jour de saint Michel archange, avoir reçu le don de prophétie. Elle groupa bientôt autour d'elle un certain nombre d'adeptes assez choisis. Les réunions qui se tenaient au palais Michel, où elle avait un logement, commençaient par des lectures de livres saints, des chants, et continuaient par des danses qui faisaient ressembler aux quakers les adhérents de la petite secte. Des prophéties terminaient les assemblées lorsqu'un des membres du cercle, M^{me} Tatarinov elle-même le plus souvent, ou une sorte de médium, directeur des chants, était saisi de l'esprit de Dieu. Les sarcasmes que leurs danses attirèrent sur les habitués de la société ne lui aliénèrent pas durant assez de temps les sympathies les plus hautes. L'empereur, renseigné par son ministre Galitzine, ami de M^{me} Tatarinov, la reçut en audience, la défendit dans ses lettres, espérant par elle et ses adeptes faire rentrer dans l'orthodoxie les eunuques-sectaires et les « maçons ». L'impératrice était pareillement bien disposée pour Catherine Tatarinov, et le grand maître de la Cour, Kochélév, le secrétaire de la Société biblique, Popov, Labzine que nous connaissons déjà, d'autres encore, les Doubovitski, les Engalitchev, les Miloradovitch, furent plus ou moins étroitement affiliés à la secte. Envoyé par le métropolite

1. *Annales de l'église de la Trinité à l'hôpital Chérémétiév* (en langue russe). Moscou, 1897, p. 107-108.

2. On peut voir ce portrait reproduit dans une brochure du baron de Baye : *Kouskovo. Souvenir d'une mission*. Paris, Nilsson, 1903, p. 143.

Desnitski, le prédicateur Malov vint aux séances, fut l'objet d'une prophétie, et pleura aux chants. Rien d'étonnant qu'attiré dans ce cercle par des gens de sa connaissance ou ses amis les plus intimes, entièrement rassuré par les patronages considérables qui lui étaient acquis, Vladimir-Loukitch soit devenu un des fidèles, les plus émus, de la petite chapelle.

Son *Journal*, dont les fragments qui concernent 1819 et 1824 ont été conservés, n'est qu'un memento des jours où il est allé au palais Michel et de la façon dont la séance s'y est passée. Quand M^{me} Tatarinov s'est comportée envers lui avec douceur, avec amour, « comme une mère », les larmes de Borovikovski coulent; il a « senti de la chaleur au cœur », il se sépare « de tous avec amour ». Quand M^{me} Tatarinov a été indifférente, brusque; quand il a senti ou cru sentir en elle de l'éloignement; quand une mort prochaine lui a été prophétisée, il ressent de l'affliction, de la colère, il juge que personne n'est sincère et il ne voit personne à qui il voudrait ressembler; il rentre chez lui inquiet torturé, et... boit du rhum « pour alléger sa conscience ». Tranchons le mot : avec nos vues d'aujourd'hui, il paraîtra que Vladimir-Loukitch souffre à cette époque d'une crise de « neurasthénie » aiguë, d'un excès de sensibilité¹. Et, aux menus détails qu'il consigne, aux scrupules enfantins qu'il note, il nous semble entrevoir qu'on l'ait traité dans la société avec ménagement, attendrissement, et un peu de pitié. Il est le décorateur attitré des salles de réunion, le portraitiste des membres de la secte. A la demande de M^{me} Tatarinov, il en peignit une assemblée. Elle et le médium prophétisaient, et le peintre s'était représenté agenouillé dans un coin. Vladimir-Loukitch relate les ennuis que lui donne chaque membre de la pieuse confrérie, réclamant des corrections pour son visage. Il effaça son propre portrait parce qu'on lui remontrait qu'il avait oublié quelqu'un, et il crut démêler dans cette observation le reproche de s'être indûment substitué à autrui. Dans les changements de domicile que connut M^{me} Tatarinov, dans la persécution que subirent une dizaine d'années plus tard ses adeptes, il est fort dommage que ce tableau, d'un intérêt historique si grand, ait disparu. Il n'existe finalement aucun portrait de la célèbre mystique.

Au point de vue artistique, il est douteux cependant que la gloire

1. En ce temps-là, le 29 août 1819, il fait son testament. — On a souvent rapproché la crise mystique de Borovikovski de celle par laquelle passa un jour son compatriote Gogol, né, lui aussi, à Mirgorod.

de Borovikovski ait dans la ciréonstance beaucoup perdu. Dans ses portraits de cette époque, celui de M^{me} Arkharov, celui du contrôleur d'État Khitrovo, ceux des jeunes Doubovitski (1820), son talent semble parti. Ce sont des œuvres léchées, blafardes. La touche, grosse et plate, paraît d'un homme qui n'y voyait plus bien.

Le *Journal* de Borovikovski pour 1824 semble indiquer que, pour quelque cause, l'artiste interrompit ses relations avec le cercle de M^{me} Tatarinov, et que, quand il les reprit, ce ne fut plus avec la même suite. M. Gorlenko, si bien informé sur Vladimir-Loukitch, rapporte que, d'après une tradition, le peintre, quand il mourut, songeait à se faire moine au couvent des Catacombes, à Kiev. Le testament de l'artiste marque, de fait, une pleine adhésion à l'église russe. Mort à Pétersbourg le 6 avril 1825, Borovikovski y fut inhumé au cimetière dit de Smolensk.

Il donnait aux pauvres son bien, composé de quelques tableaux et de quelques livres. Pour remplir son dernier vœu, ses exécuteurs testamentaires remirent le 10 juillet suivant à l'Académie, afin d'être transportés à l'église Saint-Michel du cimetière ci-dessus, aussitôt qu'elle serait en état de les recevoir, huit tableaux religieux destinés à en orner l'iconostase, édifiée d'ailleurs aux frais de l'artiste de son vivant¹. Ces tableaux sont le dernier travail de Borovikovski et il ne put le terminer. Il ne nous a pas été donné de voir ces images. Au moment où nous allâmes au cimetière de Smolensk, on démolissait la petite église au pied de laquelle les amis de Vladimir-Loukitch avaient placé sa tombe. Et, en violation de sa volonté, si nettement consignée dans des actes, les images de son iconostase venaient d'être transportées au Musée Alexandre III. Aux dernières nouvelles, sur une protestation parue cet hiver dans un journal, où l'on disait ces images déposées dans les sous-sols du musée, l'administration a fait savoir qu'elles se trouvent à l'atelier de réparation et que, dans un temps assez court, elles seront exposées. Puisse-t-on les revoir en bon état, et disposer ainsi d'un nouvel élément pour décider au juste de la valeur et de l'originalité de Borovikovski comme peintre religieux. En l'état du problème, dans l'extrême dispersion de ses œuvres de ce genre, et en l'absence même de photographies complètes, il nous semble bon de laisser la question en suspens. Ce n'est point du reste un mince titre que d'avoir marqué dans cette voie et d'y avoir été comme une pre-

1. *Rousskii Arkhiv*, novembre 1902, p. 61-64.

mière annonce des Ivanov, des Gué, des Victor Vasnetsov, ces peintres russes, si « représentatifs », qui, chercheurs, savants, scrupuleux, firent tout ce qui fut humainement en leur pouvoir pour doter leurs compatriotes des Images les plus *vraies* possibles, ou les plus irréprochables et les plus élevées au point de vue de la foi orthodoxe.

En tant que portraitiste, et pour donner une conclusion à ce travail sur Borovikovski, il nous sera aisément de nous tenir, à son égard, éloigné de deux exagérations. L'une, celle de la vieille école qui ne jurait que par l'Académie, lui rogna un peu sa part en disant dédaigneusement que « si Borovikovski eût reçu une éducation artistique sérieuse, la Russie aurait eu en lui un grand portraitiste ». L'autre, partant d'un point de vue diamétralement opposé, basée sur un fallacieux examen de technique et un regard trop rapide des conditions historiques du problème, lui fait, de façon fort inattendue, une part beaucoup trop grande :

« Si l'on compare la peinture de Borovikovski à celle de ses contemporains étrangers — dit cette théorie par la bouche de M. Benois — on ne peut trouver que chez les Anglais quelque chose d'égal à elle en merveille. Bien plus, en ce qui touche la perfection purement technique (?), il faudra donner la préférence au maître russe sur des artistes tels que Russell et même que Gainsborough. Mais, de même que Lévit斯基, il le cède au dernier précisément dans l'art de déchiffrer et de rendre l'esprit des personnages qu'il a représentés, ou celui de toute son époque¹. »

Ce n'est pas ici que nous aurons besoin de rappeler les nombreux peintres de chez nous, à peu près ses contemporains² — David, Gros, Prud'hon — qui furent vraiment de grands maîtres par rapport à lui. Nous ne pourrons davantage l'égaler ni à Russell, que d'ailleurs nous voudrions mieux connaître, ni, certes, en aucune façon à Gainsborough ! Nous dirons plus modestement qu'après Lévit斯基 il fut, dans les termes que nous avons donnés, le portraitiste le plus considérable de l'école russe, — un intéressant, un très notable artiste.

DENIS ROCHE

1. Alexandre Benois, *ouvr. cité*, 1901, p. 16.

2. Nos lecteurs ont remarqué que Gainsborough, donné pour le contemporain de Borovikovski, mais qui mourut en 1788, avait terminé son œuvre quand le peintre petit-russe, arrivant à Pétersbourg, était au moment de commencer la sienne.



SAN PAOLO, A RIPA D'ARNO, A PISE
D'APRÈS L'EAU-FORTE ORIGINALE DE M. EDGAR CHAHINE

LES « IMPRESSIONS D'ITALIE »

DE M. EDGAR CHAHINE

DÉPUIS le temps où la *Gazette des Beaux-Arts* désignait à l'avenir M. Edgar Chahine¹, le peintre-graveur n'a pas cessé de fortifier et d'étendre les sympathies qui étaient allées à lui dès l'heure trouble du début. La progression de son talent s'est révélée aux Salons de la Société Nationale; d'année en année, on a vu ses estampes y acquérir plus d'autorité et plus d'ampleur. La maturité de l'esprit et la certitude de la technique ont assuré l'élargissement continu de la manière. Aujourd'hui rien ne subsiste plus des timidités initiales; M. Edgar Chahine s'est haussé à une vision généreuse et planante de l'humanité; ses *Portraits de M^{me} Louise France*, de M. Lerand, ont pris rang dans notre souvenir parmi les effigies célèbres et de puissant caractère; il est devenu l'illustrateur de *l'Histoire comique*, de *Dans l'antichambre* et des *Fêtes foraines*; il a conquis les suffrages et sollicité l'étude des meilleurs juges. Un album signé de son nom et qui ne groupe pas moins de cinquante

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1900, t. I, p. 319.



Eggers Chakine

eaux-fortes¹ est un événement d'assez grande importance pour commander l'attention et appeler le commentaire.

Cette fois encore la terre latine fut la bonne inspiratrice, et le présent recueil lui consacre, sous de simples dehors, un durable hommage. La Toscane, l'Ombrie et Venise ont retenu M. Edgar Chahine trois mois, et voici que ce voyage, fécond en surprises heureuses, — ce voyage où les impressions se succédaient brèves, vivement ressenties et aussitôt confiées au cuivre, la chambre d'hôtel tenant lieu d'atelier pour la morsure, — est venu contraindre les acquisitions à se résumer, sous le coup de l'émotion, dans la chaleur spontanée du prime-saut.

S'il nous souvient bien, le métier ne s'était pas encore diversifié de la sorte et l'artiste n'avait pas prouvé une aussi alerte et prodigieuse souplesse. Prenez garde que la subtilité dont on lui fait honneur n'est que le signe d'une parfaite loyauté; à son avis, tout thème requiert d'être traduit par des moyens distincts, la pointe demeurant la servante docile d'une volonté sensible. M. Chahine la manie à sa guise, en toute liberté comme en toute aisance, avec le ferme dessein d'approprier le travail au sujet, à l'effet: ici de larges tailles creusent profondément le métal qu'effleure ailleurs un trait délié, léger, vaporeux, aérien, et c'est plaisir d'observer quels bonheurs d'expression singuliers M. Chahine a rencontrés pour caractériser la transparence des ombres, le heurt des ténèbres épaisse avec la clarté limpide, tous les jeux de l'atmosphère et de la lumière si finement nuancés sous le ciel d'Italie.

A leurs visiteurs familiers, la Ville des fleurs et la Ville Éternelle ne laissent guère l'espoir de quelque admiration imprévue; et parmi ceux qui les ignorent, combien partagent l'hésitation de Stendhal devant ces mondes à explorer où l'abondance des chefs-d'œuvre intimide et accable? En outre le passé s'y confond trop volontiers avec le présent, au lieu que l'âme des temps évanouis survit intacte dans les cités déchues que le recueillement et le silence font particulièrement chères à la mélancolie du poète et de l'artiste. M. Edgar Chahine a goûté, au lendemain d'une rude épreuve, les grâces de la contemplation, l'apaisement du labeur quiet et solitaire. Les préférences de son humeur l'ont d'ordinaire éloigné des centres fréquentés par le commun des touristes; mais, où qu'il se soit arrêté, le privilège lui appartient d'avoir regardé les sites et les cités de ses

1. *Impressions d'Italie*. Paris, chez Sagot. Album in-folio cartonné.

yeux propres, de les avoir considérés sous un angle spécial, et de rapporter des souvenirs qui ne doublent les représentations d'aucun de ses devanciers. Je ne sais guère que les délicieuses notes sur l'Ombrie de M. René Schneider pour offrir, dans l'ordre littéraire, un aussi généreux afflux de sensations fraîches et neuves.

L'album de M. Chahine ne décèle ni la contrainte d'aucune obligation, ni les limites d'aucun programme par avance tracé. Le graveur erre au caprice de l'aventure; sans goût pour les lieux inlassablement célébrés, il ne prend la pointe qu'à la suggestion d'un thème moins rebattu et qui l'inspire. A Pise la morte, ce sera le vieil Arenal, dernier vestige de la suprématie maritime abolie, puis la tour oblique de San Nicola, et près des remparts, le long du fleuve, San Paolo étageant sur sa façade les trois ordres de ses colonnettes grêles. De Sienne ne paraîtra que le ghetto avec sa porte basse, ses rues étroites qu'enjambent des ponts aux arches emplies d'ombre et de mystère. Aperçue de la hauteur d'une colline, Pérouse, religieuse et guerrière, laisse seulement deviner, à l'horizon lointain, la silhouette de ses murailles, de ses clochers et de ses tours... L'originalité de l'artiste se recueille et s'épanche davantage dans les secrets asiles de paix et de prière qui favorisent la communion avec le passé et ouvrent excellemment à l'esprit les voies de la méditation et du rêve. Que de douces heures passées dans la ville du divin François, encore tout imprégnée du souvenir de ses miracles et de ses extases! Au faîte de la colline qu'il surplombe, pareil à une forteresse, le couvent étale ses constructions majestueusement, ainsi qu'il sied dans ce sanctuaire de la foi et du mysticisme; hors du monastère encore les sollicitations se multiplient: l'intérêt de l'artiste va à la porte crénelée et au campanile de San Pietro, à la place au fond de laquelle San Rufino érige sa façade percée de trois roses, comme dans un décor d'opéra que Canaletto aurait peint.

Pourtant, cet art n'est pas purement extérieur; il ne s'en tient pas à la simple imitation des apparences: que, à San Gimignano, M. Chahine s'amuse du style d'un vieux lutrin, de la perspective ensoleillée d'une humble sacristie et de tel *vicolo* au travers duquel des linges suspendus flottent, semblables à des oriflammes, le goût du pittoresque ne va pas chez lui sans une recherche réfléchie du caractère; et de même le sentiment n'est exclu d'aucune de ses définitions architecturales; on y sent une compassion attendrie pour les outrages que les témoins vénérables d'une grandeur éteinte



ont subis de la part du temps et des hommes ; dans la ville de Dante, le souvenir et le regret de leur faste parent d'un charme d'émotion l'image de la nef de la Collégiale, trop vaste aujourd'hui, du palais municipal délabré, et du couvent en ruine où la mousse ronge le mur qui s'effrite.

Avec la même pénétration qu'il interroge la pierre des édifices, M. Edgar Chahine scrute l'âme des paysages ; ainsi l'intelligence des monuments se complète par l'évocation du cadre de nature où ils se sont produits : San Gimignano s'épanouit parmi la végétation luxuriante du val d'Elsa ; Monte Oliveto Maggiore, d'aspect morne, domine des terrains crayeux, hérissés de monticules, déchirés de crevasses ; plus loin, la campagne redevient moins âpre, les cyprès alignent leur haie effilée, les trembles fusent, les oliviers tordent leurs branches noueuses, des champs de culture descendant le long des pentes, et à l'âpre désolation qui entourait d'austérité le monastère s'oppose maintenant l'aspect riant de la « Vallée fertile ». L'agrément du voyage ne réside-t-il pas pour la meilleure part dans la succession rapide de ces contrastes ? M. Chahine excelle à les transcrire sans autre règle que de céder bonnement à l'exaltation de l'enthousiasme. Par deux fois sa ferveur n'a pas su se contenir devant les maîtres, et on aimera, dans ce recueil, les libres interprétations des *Miracles de saint Bernardin* et de la *Légende de saint Benoît*, qui disent bien, de la plus touchante façon, la dévotion du graveur original au génie somptueux ou farouche de Fiorenzo di Lorenzo et de Luca Signorelli.

Venise devait marquer le terme de ce voyage. Logiquement la reconnaissance ramenait M. Chahine vers la seconde patrie où sa vocation s'était révélée et où il avait appris les rudiments de son art. Familiar à ses yeux, le décor immuable le retiendra moins que la vie toujours changeante ; jusqu'ici la hâte de ses courses ne lui a guère permis de dévisager les gens du peuple et de la rue, comme c'est son habitude et son plaisir ; à Venise il se ressaisit, se retrouve, il revient à l'observation du geste, à la description des mœurs : il montre, en action de leur métier, l'enfileuse de perles ou l'éplucheur de légumes du Rialto ; il prend pitié de la mendiane en faction sur le rebord étroit du froid canal ; il suit les jeux du châle que tend le poing replié sur la hanche, il dégage la particularité de l'attitude qui fait parfois la femme de Venise aussi arrogante d'allure que l'Andalouse.

Ainsi se sont reflétées et fixées fidèlement sur le métal les impres-

sions chaque jour éprouvées au spectacle de la nature, de l'art et de la vie; la mémoire s'est ornée, la sensibilité s'est enrichie, le répertoire des moyens s'est accru, l'abord de thèmes inaccoutumés entraînant l'esprit et la main à prendre pleine conscience de leurs facultés et de leurs dons; sous ses espèces nouvelles le talent de M. Edgar Chahine s'est affirmé avec éclat, et l'on se félicite que la fortune offerte de le mieux connaître n'ait réussi qu'à en faire priser davantage la puissance et les attraits.

ROGER MARX



LES TREMBLES, A MONTE OLIVETO MAGGIORE
D'APRÈS L'EAU-FORTE ORIGINALE
DE M. EDGAR CHAHINE

LE PORTRAIT DE CHARLOTTE DE FRANCE

DU PRÉSUMÉ JEAN CLOUET



LES REINES ÉLÉONORE
ET CLAUDE
LES TROIS FILLES
DE FRANÇOIS I^{er}
ET LA DUCHESSE DE FERRARE

(Miniature du Livre d'Heures de
Catherine de Médicis. — Musée du Louvre.)

La découverte d'un document nouveau me fait revenir sur le portrait de Charlotte de France, fille de François I^{er}, appartenant à MM. Agnew, de Londres, et exposé en 1904 aux Primitifs Français¹. Le mérite de cette pièce est considérable, et son importance historique extrême, si l'on songe qu'elle est un des cinq tableaux à l'huile qu'on peut tenir avec sécurité pour l'œuvre du présumé Jean Clouet, auteur de quantité de crayons à Chantilly et des miniatures des preux de Marignan dans le manuscrit de la *Guerre Gallique*².

Le catalogue des Primitifs Français avait dénommé Jeanne d'Albret la jeune princesse peinte dans ce portrait. J'ai donné de ce point, dans la *Chronique des Arts*³, une réfutation depuis publiée en brochure⁴, dont je rappellerai brièvement les raisons.

Une chose, premièrement, empêchait de reconnaître Jeanne d'Albret dans ce portrait : c'est le costume, certainement antérieur à 1525. La forme de la coiffe, à elle seule, fournit un témoignage péremptoire. Les « tempêtes » longues, descendant en pointe vers le

1. N° 454 du catalogue. Il appartient à M. Agnew.

2. V. mon ouvrage, *French painting in the XVIth century*. Londres, Duckworth éd., 1903, in-12, p. 32.

3. Année 1904, p. 163.

4. *Le Portrait du XVI^e siècle aux Primitifs Français*. Paris, Schmit, 1904, in-8.

menton, le collier haut sur la gorge et bas sur les épaules, sont un détail rigoureusement daté des premières années du règne de François I^{er}. On ne les trouve qu'à cette époque et dès 1515, dans le portrait de Marie d'Angleterre, mariée cette année-là à Louis XII¹. Jeanne d'Albret, née en 1528, ne saurait figurer sous une pareille coiffure. La différence des modes à cet égard, comme à plusieurs autres, sera rendue sensible par la comparaison du crayon de

Chantilly² que mentionne le catalogue susdit, avec le portrait proposé. La chemisette montante, les cheveux soulevés, les entournures hautes, sont dans ce crayon autant de traits frappants qui ne sauraient laisser de doute. Quinze ans d'intervalle séparent ces modes. Il est clair que l'enfant représentée ainsi dans ces deux portraits ne peut être la même personne.

A cette raison se joint la preuve positive que j'ai fournie, tirée du livre d'*Heures de Catherine de Médicis au Louvre*.



PORTRAIT DE CHARLOTTE DE FRANCE

FILLE DE FRANÇOIS I^{er}

PAR LE PRÉSUMÉ JEAN CLOUET

(App. à MM. Agnew, Londres.)

Une miniature de ce livre³ (reproduite ici en lettre) représente en six portraits les deux reines, femmes de François I^{er}, trois de ses filles et la duchesse de Ferrare. On trouvera l'énumération de ces princesses dans un article de la *Chronique des Arts*⁴ et dans une

1. Gravé dans *Epistola consolatoria de morte Ludovici XII*, chez Henri Estienne, 1515, V. aussi plusieurs portraits du recueil N° 21 du Cabinet des estampes.

2. Encadré galerie de Psyché.

3. Folio 400 recto.

4. *Un portrait méconnu de Madeleine de France*, année 1901, p. 268.

description du livre d'Heures de Catherine de Médicis parue dans le *Bibliographe moderne*¹. Cette énumération m'a permis de nommer par élimination la seule figure touchant laquelle des renseignements directs manquaient. Les reines Claude et Éléonore, la duchesse de Ferrare, Mesdames Marguerite et Madeleine, filles de France, dûment reconnues et identifiées, obligent de nommer Charlotte le visage de la toute jeune enfant coiffée d'un chaperon de perles, placé au bas de la miniature, à gauche. Or il se trouve que le portrait de celle-ci est rigoureusement copié du portrait de l'exposition. C'était assez pour nommer ce dernier et le décrire, ainsi que je l'ai fait, sous le nom de cette princesse, née le 23 octobre 1516, morte en 1524, à huit ans. Comme elle paraît, dans ce portrait, âgée de quatre ans environ, il faut placer l'ouvrage vers 1520.

Or, depuis cette preuve publiée, un document non moins digne de foi que le livre d'Heures de Catherine de Médicis m'en a fourni une plus éclatante encore, et propre à lever tous les doutes. Il s'agit du recueil de portraits au crayon conservé à la bibliothèque Méjanes d'Aix. Ce recueil, le plus ancien de tous ceux de cette espèce, et qui se date de 1525 par des concordances certaines, a fait l'objet de mainte référence et d'une excellente description, avec un choix de reproductions en lithographie². Je rappelle que ce recueil est le

1. Année 1904.

2. Rouard, *François I^{er} chez M^{me} de Boisy*. Notice d'un recueil de crayons enrichi par le roi François I^{er} de vers et de devises, Paris, 1863, in-8°.



CHARLOTTE DE FRANCE, FILLE DE FRANÇOIS I^{er}

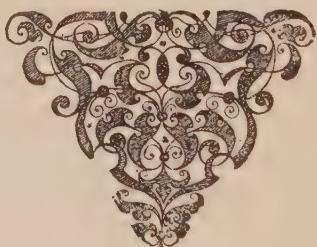
(Tiré d'un recueil de la Bibliothèque Méjanes, à Aix-en-Provence.)

même¹ que connut au XVII^e siècle Sorel, et où l'on croyait reconnaître, dans des devises jointes à plusieurs de ces portraits, la main de François I^{er} lui-même, qui l'aurait trouvé chez M^{me} de Boisy. L'exposition des Primitifs Français avait demandé cet album; des règlements spéciaux empêchèrent de l'accorder. J'ai pu l'étudier récemment. La liste qu'on a publiée de son contenu porte au numéro 5 : MADAME CHARLOTE. Et j'eus le contentement, en tournant le feuillet, d'apercevoir sous ce nom une copie fort exacte (en dépit de la maladresse) du petit portrait de l'exposition. Le lecteur en jugera sur les reproductions qui sont jointes à cet article.

Par là se confirme ce que j'avais avancé : que le portrait ne pouvait être postérieur à l'année 1525, que le recueil Méjanes accuse. Mon raisonnement quant à l'identité n'est pas moins formellement confirmé. De plus, j'y trouve le moyen de lever une difficulté que soulève la miniature du livre d'Heures. Dans ce livre, le portrait de Madame Marguerite, représentée à quarante ans, est ajouté postérieurement ; cela se voit à la matière de la peinture même. Et quoiqu'il fût probable que ce portrait eût recouvert un portrait de la même princesse plus jeune, de sorte que le décompte des personnes dans cette peinture dût rester le même, cependant, comme il n'était pas impossible que Marguerite fût représentée deux fois, ce décompte perdait de sa certitude. L'identité de Charlotte, prouvée directement, le confirme très à propos, et donne une solidité nouvelle à tout ce qu'il peut se tirer de conclusions là-dessus.

L. DIMIER

1. On a contesté ce point, sans apparence de raison.



BIBLIOGRAPHIE

DES

OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1906

I. — ESTHÉTIQUE OUVRAGES TECHNIQUES

ASHBEE (C. R.). — A Book of Cottages and Little Houses. For Landlords, Architects, Builders, and others, with suggestions as to cost, etc. London, Batsford. In-4, 140 p. avec pl.

Das Bautischlerwerk. Entwürfe für alle beim inneren und äusseren Ausbau moderner Wohn- und Geschäftshäuser vorkommenden Bautischlerarbeiten. I. Serie, 1. und 2. Lief. (de chacune 12 pl.). Düsseldorf, Wolfrum. In-folio.

Il paraîtra 5 livraisons.

BELLANGER (C.). — Le Peintre. Traité usuel de peinture à l'usage de tout le monde. Paris, Garnier. In-18, XII-392 p. av. 220 dessins et 42 pl.

BIE (O.). — Was ist moderne Kunst? Berlin, Bard, Marquardt & Co. In-16, 63 p. av. 16 grav. hors texte.

Coll. « Die Kunst. ».

BLUNCK (A.). — Lessons on Form. Translated from the German by D. O' CONOR. London, Aitken Dott. In-8, 128 p.

BOISON (J.). — L'Enseignement technique des industries du meuble. Paris, imp. Collemant. In-8, 324 p.

BRANDON (R.) et PINTEUX (P.). — L'Architecture nouvelle. Constructions diverses et de style « art nouveau ». Dourdan (Seine-et-Oise), Juliet. In-4 à 2 col., 110 p. et 72 pl.

BRIEGER-WASSERVOGEL (L.). — Der Fall Liebermann. Ueber das Virtuosentum im der bildenden Kunst. Stuttgart, Strecker & Schröder. In-8, 61 p.

COLLISCHONN (G.-A.-O.). — Der erzieherische Wert der Kunst. Heidelberg, C. Winter. In-8, IV-403 p.

DENOINVILLE (G.). — Sensations d'art. 6^e série. Paris, Dujarric. In-16, 378 p. av. grav.

DROBNY (F.). — Von Wesen und von der Bedingtheit der Kunst. Betrachtungen und Gedanken. Salzburg, Kerber. In-8, 51 p.

EAST (A.). — Landscape painting in oil colour. London, Cassel. In-4, 107 p. av. 32 fig. et 15 pl.

EASTLAKE (C.-L.). — Beiträge zur Geschichte der Oelmalerei. Materials for a history of oil-painting, im Deutsche übertr. von J. HESSE. Wien, Hartleben. In-8, XII-303 p.

EICHLER et MÜLLER. — Decke und Wand, farbige Malereien für Innenräume. Empire, Biedermeier, Neuzeit. Berlin, Spielneyer. In-folio, 20 pl. av. III p. de texte.

ERICKE. — Entwürfe für moderne Kunstschatzwerke. Lübeck, Coleman. In-4 12 p. av. 63 fig. et 12 pl.

FERRAND (L.). — L'Habitation à bon marché. Préf. de M. J. SIEGFRIED. Paris, Arthur Rousseau. In-8, VIII-346 p. av. graphiques et 15 pl.

FILDES (A.-F.). — Brush-Drawing. London, Charles & Dible. In-4.

FISCHER (O.). — Dorf- und Kleinstadtbauten. Entwürfe. Lübeck, Coleman. In-folio, 20 pl. av. 6 p. de texte.

FISCHER (O.). — Hauseingänge, Dielen und Vestibule. Entwürfe. Lübeck, Coleman. In folio, 10 pl. av. 4 p. de texte.

FOUSSIER (E.). — Fenêtres, lits, baies et portières dans la décoration moderne. 1^{re} série : la Fenêtre (25 pl. in-4 avec table explicative); 2^{re} série : Lits, Baies, Portières (20 pl. avec table explicative). Dourdan, Juliet.

FRANKE et RIEGEL. — Neuzeitliche Möbel Dresden, C. Heinrich. In-8, 20 pl. av. 12 p. de texte.

FRANKE et RIEGEL. — Modern Schnitzereimotive. Dresden, C. Heinrich. In-folio, 20 pl.

FREYTAG (J.). — Einfache bürgerliche Bauten. Landhäuser, kleinere Wohnhäuser, u. s. w. Eine Sammlung von Entwürfen

- unter Mitwirkung von Fachgenossen herausg. Ravensburg, O. Maier In-fol., 40 pl.
- FRIEDELIN (E.). — Tempera und Temperatechnik. München, Callwey. In-8, 107 p.
- FRILING (H.). — Plastische Ornamente anlehnend an Barock und andere historische Stilarten für Bau- und Kunsthandwerk. I. Lief. (6 pl.). Berlin, Hessling. In-folio.
Il paraîtra 5 livr.
- GAULTIER (P.). — Le Sens de l'art. Sa nature, son rôle, sa valeur. Paris, Hachette. In-16, xxxii-271 p. av. 16 pl.
- GERMAIN (A.). — Comment rénover l'art chrétien. Caractères de l'art chrétien. Causes de sa dégénérescence et moyens de le relever. Paris, Bloud & Cie. In-16, 64 p.
- GÖESZLER (R.). — « Erziehung zur Kunst ». Aufklärungen und Anregungen. Wismar, Bartholdi. In-8, 46 p.
- GRADL (M.-J.). — Decken und Wände für das moderne Haus. Neue Folge. Stuttgart, J. Hoffmann. In-fol., 24 pl.
- GRUNWALD (H.). — Wohnungskultur, Baukunst, Gesundheitsbauten und billige Häuser. Lorch, K. Rohm. In-8, iv-107 p. av. fig.
- GUÉDY (T.). — Manuel pratique du collectionneur de tableaux, comprenant : les principales ventes des XVIII^e, XIX^e siècles jusqu'à nos jours, des œuvres des peintres de toutes les écoles. Signatures et monogrammes. Paris, 168, boulevard Saint-Germain. In-8 à 2 col., 164 p.
- GULBRANSEN (S.-R.). — Arkitekt. Norsk Bygningsstil Tegninger til billigere Villaeer, Landsteder, Sportshytter, etc. Kristiania, Kommissionsboghandelen. In-8, 39 p.
- Ernst Haeckel's Wanderbilder im Lichte der Kritik. Eine Zusammenstellung der wichtigsten (bis 1. IV. 1906) eingegangenen Urteile über Haeckels Bedeutung als Künstler. I. Heft. Gera-Untermhaus, w. Kochler. In-8, 32 p. av. fig.
- HANKE (C.). — Keramik. Farbige Entwürfe im Geschmacke der Gegenwart. Plauen, Stoll. In-fol., 20 pl.
- HARRISON (T.-E.) et TOWNSEND (W.-G.). — Some Terms commonly used in Ornamental Desing. London, Batsford. In-8, 128 p.
- HELLMUTH (L.). — Neue Ornamente für die Industrie und das Kunstgewerbe. Für Fach- und gewerbliche Fortbildungsschulen. Leipzig, Seemann & Co. In-8, obl., 30 pl.
- HEMMING (K.). — Kunstgewerbliche Zeitfragen und unsere Wohnungen, in populärer Vortrag. Düsseldorf, Wolfrum. In-8, 20 p.
- HENRICI (K.). — Ueber die Pflege des Heimatlichen im ländlichen und städtischen Bauwesen. München, Calwey. In-8, 11 p. Coll. « Flugschrift des Dürer-Bundes zur ästhetischen Kultur ».
- HILBERT (G.). — Kunst und Sittlichkeit. Leipzig, A. Deichert Nachf. In-8, 66 p.
- HIND (C.-Lewis). — The Education of an Artist. London, A. & C. Black. In-8, xii-258 p. av. 91 fig.
- HOCHFELDEN (B.). — Moderne Häkelarbeiten, Irische Guipure, Motivhäkelei u. a. Berlin, F. Ebhardt & Co. In-4, iv-32 p. av. fig. et 1 pl.
- HOOPER (C.-E.). — The Country House. A practical manual of the planning and construction of the American country home and its surroundings. London, Batsford. In-8, 354 p.
- JACKSON (T.-G.). — Reason in Architecture. Lectures delivered at the Royal Academy of Arts in the year 1906. London, Murray. In-8, 206 p.
- JAENNICKE (F.). — Handbuch der Oelmalerei nach dem heutigen Standpunkte. II. Teil : In Anwendung auf Figur, Porträt, Historienbild und Genre, Tier-, Blumen-, Fruchtblatt und Stillleben. Esslingen, Neff. In-8, vii-158 p.
- KAPPERTZ (P.). — Florale und ornamentale Kompositionen für Flächenverzierung. Leipzig, Gilbers. In-folio, 12 pl.
- KLOPFER (P.). — Die deutsche Bürgerwohnung. Winke und Wege für die welche noch kein Eigenheim haben. Freiburg i. B., Waetzel. In-8, vii-141 p. av. 13 pl.
- KÖHLER (C.). — Die Naturholzarbeit als Volkskunst. I. Heft (48 p. av. fig.). Leipzig, Frankenstein & Wagner. In-8.
- KRACK (O.). — Die Gesetze der Kunst. 10 Vorträge über die Kunst und die einzelnen Künste, Dichtkunst, Bildhauer- und Malerei, Tonkunst, Baukunst und die angewandten Künste. Berlin, Verlag des xx. Jahrhunderts. In-8, 452 p.
- Künstlerwortgesammelt von K.-E. SCHMIDT. Leipzig, E.-A. Seemann. In-16, 304 p. av. 1 frontispice.
- LEFÈVRE (L.). — Les Industries céramiques. Fasc. I : Argiles et kaolins. Paris, 64, Chaussée-d'Antin. In-8, vii-93 p. av. 60 fig.
- L'ouvrage comprendra 3 fasc.
- LEJER (A.). — Denkschrift über die Entwicklung und Ausgestaltung des gewerblichen Fortbildungsschulwesens in Preussen. Hamm, Baer & Thiemann. In-8, 30 p.
- MARTIN (A.). — The small house. Its architecture and Surroundings. London, Aston Rivers. In-8, vii-145 p.
- MAUCLAIR (C.). — Trois crises de l'art actuel. Paris, Fasquelle. In-18, xiii-326 p.
- MELARDI (D.). — Metodo di designo per le scuole elementari e popolari. Palermo, Biondo. In-16, 7 fasc. de 16 p.
- MOORE (N.-H.). — The Lace Book. London, Chapman & Hall. In-8, 216 p. av. 70 fig.
- MULIER (E.). — Bois et marbres reproduits d'après nature. Dourdan, Juliet. In-4, 40 pl. avec texte explicatif.

- MULIER (E.). — Lettres et enseignes art nouveau. Dourdan, Juliet. In-4, 28 pl. avec texte explicatif.
- MULIER (E.). — Peinture art nouveau. 1^{re} série : Décoration extérieure et intérieure (32 pl. avec texte explicatif); — 2^e série : Décorations murales et plafonds (40 pl. avec texte explicatif); — 3^e série : Décorations murales et plafonds, panneaux décoratifs, attributs et emblèmes (40 pl. avec texte explicatif). Dourdan, Juliet. In-4.
- MULIER (E.) et BORDÈRE (M.). — Décoration moderne par la planche. 1^{re} série : Fleurs (32 pl.); — 2^e série : Fruits (32 pl.). Dourdan, Juliet. In-4.
- Das Museum der Zukunft. München, Callwey. In-8, 16 p.
- Coll. « Flugschrift des Dürer-Bundes zur ästhetischen Kultur ».
- MUTHESIUS (H.). — Die Anlage des Landhauses. München, Callwey. In-8, 16 p.
- Coll. « Flugschrift des Dürer-Bundes zur ästhetischen Kultur ».
- NEUHOFF (G.). — Flächenverzierung in historischen Stilarten sowie in neuzeitlichem Geschmacke. Motive für Gewebe, Stickereien, Tapeten und dekorative Malerei entworfen und gezeichnet. I. Lief. (10 pl.). Berlin, B. Hessling. In-fol.
- Il paraîtra 3 livraisons.
- Nouveaux éléments d'architecture (9^e série). Décoration et ameublement. Intérieurs, Vestibules, Halls, Galeries, Salles, Salons, Salles à manger, Vérandas, Salles de Billard, Bibliothèques, Cabinets de travail, chambres à coucher, salles de bains, toilettes, relevés et dessinés par Th. LAMBERT. Ensemble, détail, coupes. Paris, Schmid. In-folio, 48 pl.
- POMMIER (A.). — Ecole municipale de dessin de la ville d'Orléans. Eloge du dessin, allocation prononcée le 30 juillet 1906 à la distribution des prix. Orléans, imp. Paul Pigelet. In-8, 10 p.
- PUDOR (H.). — Erziehung zum Kunstgewerbe. Beiträge zu einer geschichtlichen, ästhetischen und technischen Betrachtung des neuzeitlichen Kunstgewerbes. Berlin, Pudor. In-8, vi-125 p. av. 22 pl.
- QUINT (H.). — Das Fachzeichnen an Fortbildungsbildungs und Gewerbeschulen für Tischler. Einführung. I. Heft (12 pl. av. iii p. de texte). Leipzig, Schlemminger. In-8.
- REE (P.-J.). — Habe ich den rechten Geschmack? Ein Beitrag zur Ästhetik des täglichen Lebens. Stuttgart, Strecker & Schröder. In-8, 41 p. av. fig. et 2 pl.
- ROGGE (E.-M.). — Moderne Kunstdadelarbeiten. Leipzig, Hiersemann. In-folio, 35 pl. av. iii, 16 et ii p. de texte.
- ROGERO (L.). — Tavole murali di disegno ornamentale in stile moderno, ad uso della 2^a et 3^a classe delle scuole tecniche, complementari e professionali. Torino, Parma. 14 planches in-folio.
- Ruskin at Venice. A lecture given during the Ruskin commemoration at Venice—September 21, 1905 by Robert de la Sizeranne. Translated by Mrs Frederic Garrison. London, Allen. In-8.
- SANDERSON (T.-J.-C.). — The Arts and Crafts movement. London, Hammersmith. In-8, 40 p.
- SAUVAGE (F.). — Holzarchitektur. Entwürfe von Gebäuden, Lauben, Pavillons, Veranden, Gartenbänken, Zäunen, Giebeln, etc. I. Lief. (10 pl. et iii p. de texte). Berlin, Wasmuth. In-folio.
- SAUVAGE (F.) et ECKHARDT (A.). — Die Tapezierkunst. I. Lief. (10 pl. av. iii p. de texte). Berlin, Wasmuth. In-folio.
- Il paraîtra 5 livraisons.
- SCHEFFLER (K.). — Der Deutsche und seine Kunst. Eine notgedrungene Streitschrift. München, Piper. In-8, 58 p.
- Das Schmiedewerk. Ausgeführt moderne Kunstschriften arbeiten. I. Serie, 1. Lief. (20 pl.). Düsseldorf, Wolfrum. In-folio.
- SCHRÖDER (H.). — Ton und Farbe. System einer Charakteristik der Töne und der Tonarten, übertragen auf das Gebiet der Farben und eine hieraus entstehende neue Farbenharmonie. Berlin-Gr. Lichtenfeld, Vieweg. In-4, 20 p. av. 7 pl.
- SCHUMACHER (F.). — Vom heutigen Kunstgewerbe. Vortrag. München, Callwey. In-8, 11 p.
- Coll. « Flugschrift des Dürer-Bundes zur ästhetischen Kultur ».
- Spon's Architects' and Builders' Price Book 1906. With useful Memoranda and Tables. Ed. by CLYDE YOUNG. London, Spon. In-8, 438 p.
- STARKE (M.). — Farbenlehre und Farbenharmonie für den Schul- und Selbstunterricht. Dresden, A. Müller-Frobenhaus. In-8, 25 p. av. 1 pl.
- THODE (H.). — Kunst und Sittlichkeit. Heidelberg, Winter. In-8, 37 p.
- THOMAS (Margaret). — How to judge Pictures. London, Treherne. In-8, 190 p.
- Lo Vasco (F.). — Il disegno a mano libera e con gli strumenti, ad uso delle scuole secondarie tecniche e complementari. Parma, Battie. In-4, av. 24 pl.
- VELDE (H. van de). — Der neue Stil. Vortrag. Weimar, Steinert. In-8, 15 p.
- Villas et maisons de campagne. Construction. Art et décoration. Plans de jardins. Ameublement. Basse-cour. Horticulture. Elevage. Vol. I, n° 1, juillet 1906. Paris, Michel. In-4 à 3 col., 16 p. av. grav.
- WAGNER (J.). — Wand und Decke. Eine Auswahl farbiger Entwürfe zur Anregung für Dekorationsmaler. Düsseldorf, Wolfrum. In-fol., 18 pl. av. iii p. de texte.
- WILHELM (G.). — Kanten und Ecken für die Kreuzstichstickerei. Leipzig, Voigtländer. In-4, 20 pl. av. 4 p. de texte.
- ZIMMER (F.). — Ornamentquelle. Köln, Neubner. 8 pl. in-folio.

II. — HISTOIRE — ARCHÉOLOGIE

- ANGER (D.). — Les Dépendances de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés. T. I : Seine et Seine-et-Marne. Paris, Champion. In-8, viii-362 p.

- Annales d'une petite localité rurale du Drouais : Escorpain. Notes et documents, recueillis en partie par V.-E. VEUCLIN. Mesnil (Eure), impr. Firmin-Didot. In-8, 165 p. et grav.
- Aramaic Papyri discovered at Assuan. London, edit. by A. H. SAYCE. London, De La More Press. In-folio.
- The Art-Revival in Austria. Edited by Charles HOLME. London, Paris, New-York, Office of « The Studio ». In-8, vii, xvi, viii, viii, et xii p. av. fig. et 16 pl. N° spécial d'été du *Studio*.
- AUBRY (L.). — Un coin du Vendômois. Monographie de Trôo (Loir-et-Cher). Paris, Charles-Lavauzelle. In-16, 20 p.
- AVENEAU DE LA GRANCIÈRE. — Vestiges romains à Quémignon, en Cléguer (Morbihan). Vannes, impr. Galles. In-8, 2 p. av. 1 grav.
- AYOUT (A. d.). — Un voyage de quinze jours au cœur de la vieille France. Domois-Dijon, impr. de l'Union typographique. In-8, 75 p.
- BAILLET (A.). — Œuvres diverses. T. I (xxxii-406 p. av. 1 pl.); t. II. 1^{er} fasc. (141 p. et 5 pl.). Paris, Leroux. In-8. Bibliothèque égyptologique.
- BALINCOURT (E. de.). — Avignon de 1520 à 1560, d'après les livres de raison des Merles de Beauchamps Louis II, Balthazard et Louis III, premiers consuls de la ville. Nîmes, impr. Chastanier. In-8, 65 p.
- BATTAGLIA (G.). — La Sicilia : guida descrittiva. Palermo, Pedone Lauriel. In-16, 272 p. av. plans et cartes.
- BATTAGLIA (G.). — Palermo : guida descrittiva. Palermo, Pedone Lauriel. In-16, 144 p.
- Ed. française : « Guide de Palerme » (même libr.; in-16, 148 p. av. 1 plan et 1 carte).
- Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Braunschweig, im Auftrage des herzogl. Staatsministeriums herausg. von P.-J. MEIER. III. Band : Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Wolfenbüttel. 2^{te} Abt. : Die Ortschaften des Kreises mit Ausschluss der Kreisstadt, Mit Beiträgen von K. STEINACKER. Wolfenbüttel, Zwissler. In-8, xviii-448 p. av. 205 fig. et 23 pl.
- Die Bau- und Kunstdenkmäler der fricen und Hansstadt Lübeck. II. Band (xi-511 p. av. fig. et pl.) Lübeck, Nöhring. In-8.
- Bau- und Kunstdenkmäler Thuringens. Bearb. von P. LEHFELDT et G. Voss. 32. Heft : Herzogthum Sachsen-Coburg und Gotha. Landratsamt Coburg. Amtsgerichtsbezirk Coburg. (Die Stadt Coburg. Landorte des Amtsgerichtsbezirk Coburg) (viii- et p. 453-474 av. 84 fig. et 42 pl.). Jena, G. Fischer. In-8.
- Die Bau- und Kunstdenkmäler des Provinz Westpreussens. Bearb. im Auftrage des Westpreuss. Prov.-Landtages von B. SCHMID. XII. Heft : Kreis Rosenberg (viii- et p. 113-234 av. 92 fig. et 22 pl.). Danzig, Saunier. In-8.
- BAUDON (T.). — Gisement, probablement pré-chelliéen, d'un haut plateau diluvien du département de l'Oise ; Pierre gravée du Bourg-de-Batz (L.-I.) ; Sur un maillet ou marteau néolithique ; Sur une lampe néolithique. Communications faites au Congrès préhistorique de Périgueux. Le Mans, imp. Monnoyer. In-8, 8 p. avec fig.
- BEAUNIER (A.). — Les souvenirs d'un peintre. [Préface de G. CLAIRIN]. Paris, Fasquelle. In-16, vii-362 p.
- BERGNER (H.). — Handbuch der bürgerlichen Kunstdenkmäler in Deutschland. Leipzig, E.-A. Seemann. 2 vol. in-8, viii-614 p. av. 790 fig.
- Berner Kunstdenkmäler. III. Band. 1. Lief. (4 pl. av. 6 p. de texte ill.). Bern, Wyss. In-4.
- BERTHELOT (M.). — Archéologie et Histoire des sciences, avec publication nouvelle du papyrus grec chimique de Leyde et impression originale du Liber de Septuaginta de Geber. Paris, Gauthier-Villars. In-4, 382 p. av. 8 fig.
- Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. 29. Heft : Amtshauptmannschaft Zittau. I. Theil : Land. Dresden, Meinhold & Söhne. In-8, ii-268 p. av. fig. et 7 pl.
- Biographie nationale publiée par l'Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique. Tome XVIII. 2^e fasc. (Quinties-Reinula) (col. 529-948). Bruxelles, Bruylant. In-8, à 2 col.
- BLAQUIÈRE (C.). — Histoire des sanctuaires dédiés à la Vierge dans le diocèse de Montpellier. Montpellier, impr. de la manufacture de la Charité. In-8, viii-315 p.
- BLONDEL (A.). — Chartres. Petite histoire d'une vieille cité, avant-propos d'A. MÉZIÈRES. Chartres, impr. Durand. In-16, vi-190 p. av. grav.
- BORIES (E.). — Histoire du canton de Meulan comprenant l'historique de ses vingt communes depuis les origines jusqu'à nos jours. Paris, Champion. In-8, 768 p. av. 400 fig. et 30 plans.
- BOS (E.). — La Sépulture de Peiresc dans l'église Sainte-Madeleine d'Aix. Relation de la découverte qui en a été faite, en l'année 1834, par M. E. Rouard, bibliothécaire de la ville d'Aix, publiée d'après des documents inédits. Aix-en-Provence, impr. Bourcely. In-8, 8 p.
- BOUCHÉ-LECLERCQ (A.). — Histoire des Lagides. T. III. Les Institutions de l'Egypte ptolémaïque, 1^{re} partie. Paris, Leroux. In-8, xii-404 p.
- BOUVIER (H.). — Histoire de l'église et de l'ancien archidiocèse de Sens. T. I : Des origines à l'an 1122. Paris, Picard & fils. In-8, xix-475 p.
- BRAHM (A. de.). — Deux logis de qualité : Lauzun, Carnavalet. Paris, Bibliothèque de la Critique, 50, boulevard Latour-Maubourg. In-16, 87 p.

- BRAND (B.). — Baudenkmäler, Bischofe und Landesherren, Künstler und Wappen, welche für die Bau- und Kunstgeschichte Würzburgs besonders in Betracht kommen. Würzburg, Selbstverlag. In-8, obl., 42 p. av. fig.
- BRETAUDEAU (A.). — Histoire des Ponts-de-Cé. Angers, Germain & Grassin. In-8, 490 p. et plan.
- BREUIL. — L'Évolution de la peinture et de la gravure sur murailles, dans les cavernes ornées de l'âge du renne. Communication faite au premier Congrès préhistorique de France, session de Périgueux (1905). Le Mans, impr. Monnoyer. In-8, 7 p.
- BRIEGER-WASSERVOGEL (L.). — Die Darstellung der Frau in der modernen Kunst. Leipzig, Rothbarth. In-8, 171 p. av. 24 pl.
- BRISSE (E.). — Monographie de Beaurevoir (Aisne). Paris, Champion. In-12, 36 p.
- BRUNEAU (J.). — Monographie d'Alligny-en-Morvan (Nièvre). Alligny-en-Morvan, l'auteur. In-8, x-345 p. et 1 grav.
- CALONNE (A. de). — Histoire de la ville d'Amiens. T. III : Amiens au xix^e siècle. Paris, Picard. In-8, 468 p. av. grav., 2 planches et cartes.
- CANOLLE (R.). — Histoire de l'Algérie par ses monuments. Paris, Librairie africaine et coloniale. In-4, 84 p. av. 99 grav.
- CAPITAN, BREUIL, PEYRONY et BOURRINET. — Fouilles à l'Abri-Mége à Teyjat (Dordogne). Communication faite au premier Congrès préhistorique de France, session de Périgueux (1905). Le Mans, impr. Monnoyer. In-8, 4 p.
- CAPITAN, BREUIL et PEYRONY. — Nouvelles observations sur la grotte des Eyzies et ses relations avec celles de Font-de-Gaume. Communication faite au premier Congrès préhistorique de France, session de Périgueux (1905). Le Mans, impr. Monnoyer. In-8, 4 p.
- CARABELLESE (P.). — L'Apulia ed il suo comune nell'alto medio evo. Trani, Vecchi. In-8, xvii-607 p.
- CARREZ (L.). — Histoire du premier monastère de la congrégation de Notre-Dame, établi à Châlons-sur-Marne (1613-1791). T. I : Le Monastère sous la Mère Elisabeth de Louvron (1613-1628). Châlons-sur-Marne, Martin frères. In-8, xi-315 p. et planches.
- Cartulaire du chapitre de Sens, publié avec plusieurs appendices, par E. CHARTRAIRE. Sens, Duchemin. In-8, xxiii-309 p.
- CASTAN (A.). — Notice sur l'hôpital du Saint-Esprit de Besançon. Besançon, impr. Dodivers. In-8, 9½ p.
- CAUCHEMÉ (V.). — Description des fouilles archéologiques exécutées dans la forêt de Compiègne, sous la direction de M. Albert de Roucy. 3^e partie : Les cimetières gallo-romains (p. 91 à 117 av. grav. et 10 pl.). Compiègne, impr. du Progrès de l'Oise. In-4.
- Cento vedute di Firenze antica raccolte e illustrate da Corrado Ricci. Novara, Miglio. In-4, 100 pl.
- CHABAS (F.). — Œuvres diverses de F. Chabas. Publiées T. IV (454 p. et planches). Paris, Leroux. In-8.
- Bibliothèque égyptologique.
- CHAGNY (A.). — Bourg-en-Bresse au temps de la domination savoisienne (xv^e et xvi^e siècles). Bourg, impr. du Journal. In-8, 79 p.
- CHANEL (E.). — Sur une sépulture de tumulus à Béginat (Ain). Bourg, impr. du Courrier de l'Ain. In-8, 15 p.
- CHERVET (H.). — Visite à Chantilly. Melun, Impr. administrative. In-8, 25 p.
- Notice pour projections.
- Chronik der kön. Akademie der Künste zu Berlin, vom 1. X. 1904 bis 1. X. 1905. Berlin, Mittler & Sohn. In-8, 91 p.
- CLÉMENT. — Le Village et l'ancien prieuré de Saint-Mammès (Seine-et-Marne). Moret-sur-Loing, impr. Féjard. In-16, iv-145 p. av. grav.
- CLERMONT-GANNEAU (G.). — Recueil d'archéologie orientale. T. 7, livr. 13-15 (p. 193 à 240 avec grav. et planches). Paris, Leroux. In-8.
- COLETTI (L.). — Arte senese. Treviso, Zopelli. In-8, 125 p. av., fig. et 10 pl.
- La Corporation des peintres et des sculpteurs de Gand. Matricules, comptes et documents (xvi-xviii^e siècles), publiés et annotés par Victor van der HAEGHEM. Bruxelles, G. van Oest. In-8, xiv-380 p.
- COUARD (G.). — L'Intérieur et le Mobilier du château de Versailles à la date de la Journée des Dupes (1630). Versailles, Aubert. In-8, 51 p.
- COUTIL (L.). — Le Cimetière franc et carolingien de Bueil. Etude sur les boucles, plaques, bagues, fibules et bractéates ornées des figures humaines. Evreux, Hérissey. In-8, 43 p. av. pl.
- CRÉPIN (J.). — Monographie des anciennes paroisses d'Auvillers et de Neuilly-sous-Clermont. Abbeville, impr. Paillard. In-8, 101 p.
- DANICOURT (E.). — Les souterrains-refuges de Naours ou Naours souterrain. Etude précédée d'une notice sur le village de Naours ou Naours extérieur. Amiens, impr. Yvert & Tellier. In-8, 39 p. av. 2 pl. et 1 plan.
- DAUN (B.). — Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Lief. 7. Berlin, Wattenbach. In-8, av. fig.
- DEFURNE (G.) et SERGEANT (F.). — Dictionnaire biographique de la ville d'Arras et de son arrondissement. Arras, impr. Théry & Plouvier. In-8, 188 p.
- DELATTRE (A.-L.). — La Nécropole des Rab, prêtres et prêtresses de Carthage (3^e année des fouilles). Paris, impr. Féron-Vrau. In-8 à 2 col., 45 p. av. grav.
- DEMANGEON (A.). — La Picardie et les régions voisines : Artois, Cambrésis, Beauvaisis. Paris, Armand Colin. In-8, 500 p., 42 fig., 34 pl. et 3 cartes.

- DESHAIRS (L.). — Documents inédits sur la chapelle du château de Versailles (1689-1772). Versailles, Bernard. In-8, 50 p. et 1 pl.
- DHARVENT (J.). — Les Pierres à figures animées : silex à représentations anthropomorphes ou zoomorphes. Communication faite au premier Congrès préhistorique de France, session de Périgueux (1905). Le Mans, impr. Monnoyer. In-8, 7 p. av. fig.
- Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, d'après les textes et les monuments... rédigé par une société d'écrivains spéciaux, d'archéologues et de professeurs sous la direction de MM. Ch. DAREMBERG et C. SAGLIO, avec le concours de M. E. POTIER. 38^e fasc. (Páris-Pistor) (p. 337 à 496 av. 184 grav.) Paris, Hachette. In-4 à 2 col.
- Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, publié par le R. P. dom F. CABROL, avec le concours d'un grand nombre de collaborateurs. T. I, fasc. IX-XI (Antiphone dans la liturgie grecque-Azumes) (col. 2465 à 3274). Paris, Letouzey & Anc. In-8 à 2 col. av. fig. et 6 planches.
- Documenti per servire alla storia di Sicilia. Serie 4^a, vol. X. Palermo, Reber. In-4°, xxxvi-530 p.
- Documents classés de l'art dans les Pays-Bas du x^e au xix^e siècle, recueillis par A. WEISSMAN.... formant suite à l'ouvrage de feu J.-J. von YSENDYCK. 5^e et 6^e liv. (pl. 25-36). Haarlem, Kleinmann. In-folio.
- DREYFOUS (M.). — Les Arts et les Artistes pendant la période révolutionnaire (1789-1795), d'après les documents de l'époque. Paris, Paclot. In-8, viii-471 p.
- DUBOIS (G.). — Saint-Valéry par l'image. Résumé de la conférence publique faite le 17 décembre 1905. Saint-Valéry-sur-Somme, Ricard-Leclercq. In-8, 18 p.
- ELLIOT (R.). — Art and Ireland. Pref. by E. MARTYN, London, Sealey, Bryers. In-8, 334 p. av. fig.
- EUDEL (P.). — Dictionnaire des bijoux de l'Afrique du Nord (Maroc, Algérie, Tunisie, Tripolitaine). Paris, Leroux. In-8, 250 p. av. grav..
- FOGOLARI (J.). — Cividale del Friuli. Bergamo, Istituto Ital. d'arti grafiche. In-8, 138 p. av. 143 fig.
- Coll. « Italia artistica ».
- FÖLZER (Elvira). — Die Hydria. Ein Beitrag zur griechischen Vasenkunde. Leipzig, E.-A. Seemann. In-8, viii-420 p.
- Forschungen in Ephesus, veröffentlicht vom österreich. archæolog. Institute. I. Band. Wien, A. Hölder. In-4, 285 p. av. 206 fig., 9 pl. et 1 carte.
- FOSTER (J.-J.). — French Art from Watteau to Prud'hon. Together with an introduction and some studies in the social history of the period by various authors Vol. I (471 p. av. fig. et 53 pl.); — vol. II (x-166 p. av. 65 fig. et 57 pl.). London, Dickinson. In-4.
- FREGNI (G.). — Delle iscrizioni che si loggono nell' arco di Fl. Costantino Massimo a Roma : studi storici e filologici. Modena, Unione tip. modenese. In-8, 24 p. av. pl.
- GAREAU (L.). — Monographies de quelques communautés du bailliage de la Montagne (Boux-sous-Salmaise, avec ses hameaux : Bouzot, les Bordes et Prezilly; Thenissey; Verrey-sous-Salmaise; Blessey; Saint-Germain-Source-Scène; Chanceaux). Dijon, Nourry. In-8, 266 p.
- GASQUOINE HARTLEY (C.). — Moorish cities in Spain. London, Siegle, Hill & Co. In-16, viii-100 p. av. ill. et 8 grav. hors texte.
- Coll. « Langham Series of art monographs. »
- GODY (P.). — Description et fouille d'un nouveau dolmen près Cabris, arrondissement de Grasse (Alpes-Maritimes). Le Mans, impr. Monnoyer. In-8, 20 p. av. fig.
- 1^{er} Congrès préhistorique de France, session de Périgueux (1905).
- Guide du congrès de Carcassonne de la Société française d'archéologie en 1906, par MM. J. de LAHONDÈS, L. SERBAT, P. THIERS et A. BRUTAILS. Caen, Delesques. In-8, 160 p. av. grav. et pl.
- GUILLEMET (G.). — Au pays vendéen. Description : histoire, langage, sites et monuments. Niort, Clouzot. In-4, iv-390 p. av. grav.
- GUIRAUD (J.). — Questions d'histoire et d'archéologie chrétienne. Paris, Lecoffre. In-16, 308 p.
- HALGOUËT (H. du). — Essai sur le Porhoët : le comté, sa capitale, ses seigneurs. Paris, Champion. In-8, 282 p. av. planches et cartes.
- HALLAYS (A.). — Nancy. Paris, Laurens. In-8, 144 p. av. 118 grav.
- Coll. « Les Villes d'art célèbres ».
- GERROLD (Maud-F.). — Vittoria Colonna, an account of her Friends and her Times, London, Dent. In-8, 336 p. av. 6 fig.
- GIAMBRUNO (S.). — Il tabulario del monastero di S. Margherita di Polizzi. Fasc. 1. Palermo, Reber. In-8, lxxvi-428 p.
- GRAUL (R.). — Ostasiatische Kunst und ihr Einfluss auf Europa. Leipzig, Teubner. In-8, vi-88 p. av. 49 fig. et 1 planche double.
- Guida storica, artistica e monumentale della città di Parma. Parma, Batteli. In-16, xxv-293 grav. et 1 plan.
- HAHR (A.). — Konst och konstnärer vid Magnus Gabriel de la Gardies hof. Upsala. In-4, 200 p. av. 18 pl. et 3 portraits.
- HALGOUËT (H. du). — Essai sur le Porhoët (Le comté ; sa capitale ; ses seigneurs). Paris, Champion. In-8, 291 p. av. grav. et tableaux hors texte.
- HANN (F.). — Zur Geschichte und Kunst Venedigs bis in die Zeit Titian's. Klagenfurt, J. Leonsen. In-8, 85 p.
- HELBIG (J.). — L'Art mosan depuis l'introduction du christianisme jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Publié conformément aux

- désirs de l'auteur par les soins de Prosper BRASSINNE. T. I^e : Des origines à la fin du XV^e siècle. Bruxelles, G. van Oest. In-4, 147 p. av. fig. et 36 planches.
- HERMELIN (C.). — Saint-Florentin (Yonne). Son aspect, ses rues, son église. Auxerre, Impr. auxerroise. In-8, 48 p.
- HILDEBRANDT (E.). — Friedrich Tieck. Ein Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte im Zeitalter Goethes und der Romantik. Leipzig, Hiersemann. In-8, xx-183 p. av. 10 pl.
- HIRMENECH (H.). — Les Celtes et les monuments celtiques, leur origine certaine. L'Atlantide et les Atlantes. Les Basques. Simples recherches pour servir à leur histoire. Paris, Leroux. In-8, 108 p.
- Histoire générale de Paris. Recueil d'actes notariés relatifs à l'histoire de Paris et de ses environs au XVI^e siècle, par E. COYECQUE. T. I^e (1498-1545), art. 1-26, n^os 1-3608. Paris, Champion. In-4 à 2 col., xl-932 p. av. grav. et plan.
- HOLLAND (C.). — Warwickshire. London, A. & C. Black. In-8, xi-366 p. av. 75 pl.
- HOME (G.). — Yorkshire. London, A. & C. Black. In-8, xi-180 p. avec 20 pl.
- HUELSEN (C.). — The Roman Forum; its history and its monuments. Translated from the 2nd German ed. by Jesse Benedict CARTER. Rome, Loescher. In-8, av. 139 fig. et 5 pl.
- Les Inscriptions de Sumer et d'Akkad. Transcriptions et traduction, par F. THUREAU-DANGIN. Paris, Leroux. In-8, 352 p.
- Un inventaire d'église en 1794, recueilli et annoté par J. BAUDRY. Vannes, imp. La-folie. In-8, 20 p.
- Inventaire de l'orfèvrerie et des joyaux de Louis I^r, duc d'Anjou, publié par H. MORANVILLE, fasc. III (p. 321 à 626) et fasc. IV [introd. à l'ouvrage] (cv p.). Paris, Leroux. In-8.
- ISWJESKOW (H.-D.). — Moskowskija Kremłowskija dworcy i cerkwi; slushwscjija pri nich lica w XVII wieku. [Palais et églises dans le Kremlin de Moscou et personnes qui y avaient des fonctions au XVII^e siècle]. Moscou. Gr. in-4, 268 p. av. 8 pl.
2^e vol. de l'ouvrage «Moskowskaja Cerkow-naja Starina.»
- Jahres-Mappe 1906 der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.... Nebst erläut. Text von F.-H. HOFMANN. München, Gesellschaft für christliche Kunst. In-4, 24 p. av. 29 fig. et 10 pl.
- KEPPLER (P.-W. von). — Aus Kunst und Leben. Neue Folge. Freiburg i. B., Herder. In-8, viii-294 p. av. 100 fig. et 6 pl.
- KÖSTER (A.). — Das Stadion von Athen. Berlin, Albrecht Dürer-Haus. In-8, 30 p.
- KÜNSTLE (K.). — Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert und der neuentdeckte karolingische Gemäldezyklus zu Goldbach bei Ueberlingen. Festschrift zum 80. Geburtstage Sr. königl. Hoheit des Grossherzogs Frie-
- drich von Baden. Freiburg i. B., Herder. In-4, viii-62 p. av. fig. et 4 pl.
- Die Kunstdenkmäler des Königreich Bayern II. Bänd : Reg.-Bez. Oberpfalz und Regensburg. Herausg. von Geo. HAGER. 4. Heft : Bez.-Amt Parsberg, von F.-H. HOFMANN (vi-27 p. av. 209 fig. et 1 carte); — 5. Heft : Bez.-Amt Burglangenfeld von Geo. HAGER (vi-167 p. av. 127 fig. et 1 carte). München, Oldenbourg. In-8.
- Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, von C. WOLFF. 5 und 6. Heft : Rez.-Bez. Lüneburg; 2. und 3. : Stadt Lüneburg. Bearbeitet von F. KRÜGER und W. REINECKE. Hannover, Schulze. In-8, xvi-435 p. av. 190 fig. et 12 pl.
- Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, von C. WOLFF. 5 und 6. Heft : Rez.-Bez. Lüneburg; 2. und 3. : Stadt Lüneburg. Bearbeitet von F. KRÜGER und W. REINECKE. Hannover, Schulze. In-8, xvi-435 p. av. 190 fig. et 12 pl.
- Die Kunstdenkmäler des Königreich Württemberg, Bearb. im Auftrag des k. Ministeriums des Kirchen- und Schulwesens. Inventar. 31. Lief. Jagstkreis (Fortsetzung Hall) bearb. von C. GRADMAN (p. 481-544 av. fig.); — Ergänzung-Atlas, 16-19. Lief. (30 pl.). Esslingen, P. Neff. In-8.
- LAMBEAU (L.). — La Place Royale. Paris, Daragon. In-8, iv-370 p. av. 4 pl. et 1 plan.
- LANCIANI (R.). — La Villa Adriana : guida e descrizione. Roma, Loescher. In-16, 40 p. av. 1 plan.
- LECLÈRE (A.). — Les Livres sacrés du Cambodge. 1^{re} partie. Paris, Leroux. In-8, 345 p.
- LEISCHING (J.). — Das Bildnis im 18. und 19. Jahrhundert. Wien, A. Schroll. In-8, 60 p.
- LEMAIRE. — Les Origines du style gothique en Brabant. 1^{re} partie : L'architecture romane. Bruxelles, Vromant. In-4, xi-312 p. av. 199 fig.
- LEROSEY (A.). — Ension ou Saint-Jouin-les-Marnes. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie. In-18, 72 p.
- LÉVI (S.), CAGNAT (R.), REINACH (S.), LORET (V.), POTTIER (E.). — Conférences faites au Musée Guimet. Paris, Leroux. In-18, 262 p. av. fig. et planches.
- Liste des objets conservés dans les églises paroissiales du département de l'Eure actuellement classés, parmi les monuments historiques et de ceux dont le classement serait désirable. Evreux, imp. Hérissey. In-8, 67 p.
- LITYNSKI (M.). — Rys dziejow sztuki starozycnej. [Abrégé de l'histoire de l'art ancien]. Lemberg. In-8, 105 p. av. fig.
- LORENZO (G. de). — Venosa e la regione del Vulture (la terra d'Orazio). Bergamo, Istituto Ital. d'arti grafiche. In-8, 116 p. av. 120 fig.
Coll. « Italia artistica ».
- LORIÈRE (E. de). — Asnières-sur-Vègre et ses anciens fiefs. Etude historique. Marmers, Fleury & Dangin. In-8, 323 p. av. fig.
- LUCKENBACH (A.) et ADAMI (C.). — Arte e storia nel mondo antico. Bergamo, Istituto Ital. d'arti grafiche. In-4, viii-175 p. av. 486 fig. et 1 planche en couleurs.

- LUDORFF (A.). — Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westphalen. Herausg. von Provinz-Verbande der Provinz Westfalen. XIX : Kreis Bochum. Stadt. Mit geschichtl. Einleitung von Prof. Dr. DARPE, Münster (Paderborn, Schöning). In-4, VIII-36 p. av. 3 cartes et 27 fig.
- Lyon et la région lyonnaise en 1906. T. I^{er}: Aperçus géographiques et historiques; Instruction publique; Beaux-Arts; Sciences et lettres; Travaux publics; Architecture; Hygiène; Assistance publique et privée. Lyon, Rey. In-4, XVII-916 p. av. grav. et pl.
- MACDONNELL (Anne). — Touraine and his story. London, Dent. In-4, 366 p. avec 30 fig. et 50 pl.
- MALAGUZZI-VALERI (F.). — Milano-Bergamo, Bergamo, Istituto Ital. d'arti grafiche. 2 vol. in-8 : 170 p. av. 155 fig.; 162 p. av. 140 fig. Coll. « Italia artistica ».
- MARCAIS (C.). — L'Art en Algérie. Paris, Librairie africaine et coloniale. In-8, 166 p. av. grav.
- MARTEL (E.-A.). — I. Réflexions sur Altamira, l'âge des gravures et des peintures des cavernes; II. L'Oxydation des squelettes préhistoriques; III. Les Dolmens taillés du Caucase occidental. Le Mans, impr. Monnoyer. In-8, 39 p. av. fig.
- 1^{er} Congrès préhistorique de France, session de Périgueux (1905).
- MARTIN (J.). — L'Eglise cathédrale Saint-Vincent de Chalon-sur-Saône. Pierres tombales. Inscriptions et documents historiques. Chalon-sur-Saône, Bertrand. In-8, 148 p. et planches.
- MASSÉ (H.-J.-L.-J.). — Oxford. London, Siegle, Hill & Co. In-16, VIII-112 p. av. 11 grav. hors texte.
- Coll. « Langham series of art monographs. »
- MATAGRIN (F.). — Vernon et le château d'Argerville. Melun, Huguenin. In-8, 248 p. av. dessins et planches.
- MAUCERI (E.). — Siracusa. Palermo. Pedone Lauriel. In-16, 61 p. av. fig.
- Col. « Monografie siciliane. »
- MAUCERI (E.). — Palermo. Palermo, Pedone Lauriel. In-16, 38 p. av. fig.
- Coll. « Monografie siciliane. »
- MEIER (P.-J.) et STEINACKER (K.). — Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Braunschweig (mit Ausschluss der Sammlungen). Herausg. vom Geschichtsverein für das Herzogtum Braunschweig. Wolsbüttel, Zwissler. In-8, 150 et III p. av. fig.
- Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen. Gemälde, Skulpturen, Schnitzaltäre, Medaillen, Buchmalereien, Webereien, Stickereien, Goldschmiedekunst. Herausg. von O. DOERING und Geo. Voss unter Mitwirkung hervorrag. Fachgelehrten. Magdeburg, E. Baensch jun. In-fol., 118 p. av. fig. et 128 pl.
- MELDAHL (F.). — Kunstudstillingerne ved det kongelige Akademi for de skjonne Kunster. København, Hagerup. In-8, 400 p.
- MERLIN (A.). — L'Aventin dans l'antiquité. Paris, Fontemoing. In-8, 477 p. avec 2 fig. et 1 pl.
- Milano illustrata. Milano, Sonzogno. In-4°, 104 p. av. fig.
- MOHRMANN (K.) et EICHWEDE (F.). — Germanische Frühkunst. Lief. 9 (10 pl. av. texte). Leipzig, Tauchnitz. In-4.
- MOLMENTI (P.). — La Storia di Venezia nella vita privata. Parte 2^a : Lo Splendore. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche. In-8, 656 p. av. fig. et 14 pl.
- MONCRIEFF (A.-R.-H.). — Surrey. London, A. & C. Black. In-8, XII-232 p. av. 75 pl.
- Monumenti antichi pubblicati per cura della Reale Accademia dei Lincei. Vol. XVI, puntata 1^a (D. RIDOLA : Necropoli arcaica ad incinerazione presso Timmari nel Materano). Milano, Hoepli. In-4, 166 p. av. fig. et 1 planche.
- Monuments antiques relevés et restaurés par les architectes pensionnaires de l'Academie de France à Rome (envois de 4^e année). Publication de l'Institut de France sous la direction de M. d'ESPONV. II^e série, fasc. 1 et 2 (150 pl.). Paris, Schmid. In-4.
- Les Monuments de l'art en Suisse. Kunstdenkmäler der Schweiz. Publication de la Société suisse des Monuments historiques. Nouvelle série, V et VI : Le Couvent de Saint-Jean à Münster dans les Grisons, par Joseph ZEMP avec la collaboration de Robert DURRER (40 p. av. planches XXVI-XXXV). Genève, Atar. In-folio,
- MORTILLET (A. de). — Le Bronze dans l'Amérique du Sud avant l'arrivée des Européens. Le Mans, impr. Monnoyer. In-8, 8 p. av. fig.
- 1^{er} Congrès préhistorique de France, session de Périgueux (1905).
- MUNOZ (A.). — Monumenti d'arte medioevale e moderna. Vol. I, fasc. 1^o. Roma, Danesi. In-folio, 4 pl.
- NAVILLE (E.). — La Religion des anciens Egyptiens. Six conférences faites au Collège de France en 1905. Paris, Leroux. In-18, III-273 p.
- NAVILLE (E.). — The Tomb of Hatshopsitu. Introduction by T.-M. DAVIES : Life and Monuments of the Queen. London, Constable. In-4.
- Neue Beiträge zur Geschichte deutschen Altertums, herausg. von dem henneberg. Altertumsforsch. Verein in Meiningen. 20. Lief. : Dorfbilder, von E. PRITZE (10 p. av. 50 fig. et 1 carte). Meiningen, Brückner & Reuner. In-8.
- NOLHAC (P. de). — Versailles and the Triations. London, Heinemann. In-folio, 303 p. av. 56 pl.
- OPPERMANN (T.). — Kunsten i Danmark under Frederik V og Christian VII. Bygnings-, Billedhugger- og Malerkunstens Frigorelse. København. In-4, 172 p.
- PACHINGER (A.-M.). — Die Mutterschaft in der Malerei und Graphik. Mit einem Vorwort von G. KLEIN. München, G. Müller. In-8, 212 p.
- Papiri greco-egizii, pubblicati dalla r. Accademia dei Lincei, sotto la direzione di D. COMPARETTI e G. VITELLI. Vol. I : Papiri

- fiorentini ; documenti pubblici e privati dell'eta romana et bizantina, per cura di G. VITELLI. Fasc. 1-2 (p. 4-257 av. pl.) Milano, Hoepli. In-4.
- PÉRATÉ (A.). — Versailles. Uebers., von Frau Dr. Marie DÜRR-BORST. Leipzig, E.-A. Seemann. In-8, iv-152 p. av. 126 fig. Coll. « Berühmte Kunststätten ».
- PETRIE (W.-M.-F.). — Researches in Sinai, With chapters by C.-T. CURRELLY. London, Murray. In-8, 304 p.
- PHILIAS (D.). — Eleusis, her mysteries, ruins and museum. Translated by H. CATTLEFF. London, Appleton. In-12.
- La Picardie historique et monumentale. Arrondissement d'Abbeville, canton de Rue, notices par M. R. RODIÈRE. Canton d'Ault, notices par M. R. de GUYENCOURT. T. III, n° 3 (p. 163 à 266, av. grav. et pl.). Paris, Picard. In-4.
- PICOT (E.). — Les Français italianisants au xvi^e siècle. T. I^{er}. Paris, Champion. In-8, xi-384 p.
- POVTIATIN. — Présentation de nombreux objets préhistoriques provenant des fouilles exécutées en Russie. Communication faite au premier Congrès préhistorique de France, session de Périgueux (1905). Le Mans, impr. Monnoyer. In-8, 7 p. av. fig.
- Procès-verbaux des assemblées du jury élu par les artistes exposants au Salon de 1791 pour la distribution des prix d'encouragement. Publié d'après le manuscrit original par MARC FURCY-RAYNAUD. Paris, Schemit. In-8, iv-130 p.
- PROCHET. — Les Seigneurs, le Château, la Terre de la Mothe-Saint-Héray. Paris, Champion. In-8, 140 p. av. grav.
- RAVEN (J.-J.). — The Bells of England. London, Methuen. In-8, 354 p.
- RAYBAUD (J.). — Histoire des grands prieurs et du prieuré de Saint-Gilles, publiée par C. NICOLAS. T. II. Nîmes, impr. Chastanier. In-8, 393 p. av. grav., portrait et plan hors texte.
- Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes pour servir de bulletin à la mission française du Caire. Publié sous la direction de G. MASPERO. Vol. 28, liv. 3 et 4 (p. 137 à 227 av. fig.). Paris, Champion. In-8.
- REINACH (S.). — Apollo. An illustrated manual of the history art throughout the ages. Transl. by Florence SIMMONDS. London, Heinemann. In-16, av. 605 fig.
- RÉVILLE (J.), CAGNAT (R.), LAFAYE (G.), REINACH (T.), MENANT (D.). — Conférences faites au musée Guimet. Paris, Leroux. In-18, 233 p.
- RIVIÈRE (E.). — Congrès préhistorique de France. Session de Périgueux. 1905. I. Discours d'inauguration; II. Mes fouilles dans la Dordogne, de 1887 à 1905; III. Le Squelette humain de Moustier; IV. La Grotte de Livelyres. Le Mans, impr. Monnoyer. In-8, 16 p.
- ROCHEBRUNE (R. de). — Archéologie vendéenne. Découverte d'une très belle épée Renaissance. Vannes, impr. Lafolye frères. In-8, 14 p. et 1 grav.
- RUSKIN (J.). — Les Matins à Florence. Simples études d'art chrétien trad. de l'anglais par Eugénie NYFELS, annotées par E. CAMMAERTS. Pref. de Robert de la SIZERANNE. Paris, Laurens. In-8 xxxii-223 p. av. 12 planches.
- SARAUW (G.-F.-L.). — Sur les trouvailles faites dans le nord de l'Europe, datant de la période dite de l'Hiatus. Le Mans, impr. Monnoyer. In-8, 6 p.
- 1^{er} Congrès préhistorique de France, session de Périgueux (1905).
- SARZEC (E. de). — Découvertes en Chaldée. Publié par les soins de M. L. HEUZEY. 5^e livr., 1^{er} fasc., feuilles 37 à 44 (p. 289 à 352 av. 10 pl.). Paris, Leroux. In-4.
- SCHADEL (L.). — Les Roches à cupules et à gravures préhistoriques de la Savoie. La Pierre de Chantelouve. Le Mans, impr. Monnoyer. In-8, 8 p.
- 1^{er} Congrès préhistorique de France, session de Périgueux (1905).
- SCHMID (M.). — Kunstgeschichte des xix. Jahrhunderts. 2. Band. Leipzig, E.-A. Seemann. In-8, vi-482 p. av. 376 fig. et 17 pl.
- SCHWAB. — Une amulette judéo-araméenne. Paris, Leroux. In-8, 15 p. av. pl.
- SIEBERT (Magarethe). — Die Madonnen-darstellung in der altniederländischen Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen. Strassburg, Heitz. In-8, viii-48 p.
- SOUBIERS (B.). — Les Membres de l'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut. 2^e série : 1816-1852. Paris, Flammarion. In-8, 319 p. avec un tableau synoptique.
- Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce. [Rapports de la Commission pour les recherches d'histoire de l'art en Pologne]. Vol. VII, liv. 4 (p. 480-614 et CCLVII-CDIV, av. 138 fig.). Cracovie. In-folio.
- STALEY (E.). — The Guilds of Florence. London, Methuen. In-8, xxvi-626 p. av. 75 pl.
- STATSMANN (K.). — Zur Geschichte der deutschen Führerrenaissance in Strassburg i. Elsass. Strassburg, Beust. In-8, 88 p. av. 77 fig.
- Sussex, painted by Wilfrid Ball. London, A. & C. Black. In-8, xii-197 p. av. 70 pl.
- SYBEL (L. von). — Christliche Antike. Einführung in die altchristliche Kunst. I. Band : Einleitendes. Katakomben. Marburg, Elwert's Nachf. In-8, viii-308 p. av. 55 fig. et 4 pl.
- SYBEL (L. von). — Die klassische Archäologie und die altchristliche Kunst. Rektoratsrede. Marburg, Elwert's Nachf. In-8, 18 p.
- TAGIMA (S.). — Selected relics of Japanese art. Vol. IV. London, Probsthain. In-fol. av. 36 pl.
- Texte anglais et japonais

- THÉDENAT (H.). — Pompéi. I : Histoire. — Vie privée (164 p. av. 123 fig.); — II : Vie publique (140 p. av. 77 fig. et 1 plan). Paris, Laurens. In-8.
Coll. « Les Villes d'art célèbres ».
- URBINI (G.) — Disegno storico dell'arte italiana, del secolo i a tutto il xvi. Torino, Paravia. In-16, 321 p. av. fig.
- Die Urkunden über Rembrandt (1573-1721). Neu herausg. und commentirt von Dr. C. HOFSTEDe de GROOT. I. Supplement von M. C. WISSEr. Haag, Nijhoff. In-8, vi-16 p. av. 3 pl. [Superccherie, formée de documents apocryphes].
- VAUTRIN (A.). — Monographie générale illustrée de la commune de Dardilly (département du Rhône). Vals-les-Bains (Ardèche), impr. Aberlen. In-8, 32 p. av. grav.
- VENTURINI (D.). — Guida di Capodistria. Capodistria, B. Lonzor. In-16, 127 p. av. fig. et 1 carte.
- VERGA-NEBBIA-MARZORATI. — Guida di Milano : storia, vita, monumenti. Milano, Cogliati. In-8, 500 p. av. fig.
- VINYCOMB (J.). — Fictitious and symbolic creatures in art. With special reference to their use on British heraldry. London, Chapman & Hall. In-8°, 288 p. av. ill.
- WEESER (A.). — München. Leipzig, E.-A. Seemann. In-8, viii-248 p. av. 160 fig.
Coll. « Berühmte Kunstdenkmäler. »
- WIGRAM (T. A.). — Northern Spain. London, A. & C. Black. In-8, xvi-314 p. av. 75 pl.
- Willy O. Daessler's Kunstjahrbuch 1906. Ein Nachschlagebuch für deutsche bildende und angewandte Kunst. Leipzig, Haberland. In-8, xvi-548 p. av. 1 portrait.
- ZIEHEN (J.). — Kunstgeschichtlicher Auschauungsmaterial zu Goethes Italienische Reise. Bielefeld, Velhagen & Klasing. In-8, 62 p. av. fig. et 3 pl.
- III. — ARCHITECTURE**
- ALINARI (V.). — Églises et scuole de Venise. Florence, Alinari. In-16, 339 p. av. 200 fig.
- ALTMANN (W.). — Die italienischen Rundbauten. Berlin, Weidmann. In-8, iii-101 p. av. 20 fig.
- L'Architecture et la Décoration aux palais du Louvre et des Tuilleries. Liv. 6 et 7 (de chacune 16 planches). Paris, Lib.-Imp. réunies. In-folio.
- L'Architecture et la Décoration française aux xviii^e et xix^e siècles. I^e série, liv. I (16 pl. av. 4 p. de texte). Paris, Lib.-Imp. réunies. In-folio.
- L'Architecture du littoral (Côte d'Azur), publiée par P. PLANAT. Paris, libr. de la Construction moderne. In-4, 44 p. av. grav. et 50 pl.
- BALLUFF (J.). — Die Rathaussäle in Schwäb. Hall, Schwäb. Hall, German. In-8, 28 p. av. 1 pl.
- Das Bauernhaus in Kroatien. Herausg. vom Kroatischen Ingenieur- und Architekten-Verein. I. Lief. (10 pl.). Dresden, Kühtmann. In-folio.
Il paraîtra 5 livraisons.
- BAUMGARTEN (F.). — Das Freiburger Münster, beschrieben und kunstgeschichtlich gewürdigt. Stuttgart, Seifert. In-8, viii-59 p.
- BEAU (S.). — L'Architecture et la Construction dans le Blésois. Notice lue à l'Assemblée générale de l'Association provinciale, dans sa séance du 7 juin. Lyon, impr. Waltener. In-8, 24 p. av. grav.
- BENEDICT (M.). — Führer durch die Bauwerke zu Weida, Mildenfurth, Veitsberg und Cronschwitz. Plauen, A. Kell. In-8, 18 p.
- BICKELL (L.). — Hessische Holzbauten. Marburg, Elwert's Nachf. In-folio, 50 pl. av. iii p. de texte.
- BOGNER (H.). — Das Arkadenmotiv in Obergeschoss des Aachener Münsters und seine Vorgänger. Strassburg, Heitz. In-8, 30 p. av. 3 pl.
- BOSTEL (F.). — Przyzynck do dziejów restauracji katedry lwowskiej w xviii w. [La Restauration de la cathédrale de Lemberg au xviii^e siècle]. Cracovie. In-folio, 18 p.
- BÜRKNER (R.). — Vom protestantischen Kirchenbau. München, Callwey. In-8, 19 p.
Coll. « Flugschrift des Dürer-Bundes zur ästhetischen Kultur. »
- BÜTTNER. — Die märkische Dorfkirche. Vortrag. Berlin, Deutsche Landbuchhandlung. In-8, 29 p. av. 18 fig.
- The Cathedrals of England and Wales. Their history, architecture and associations. London, Cassel. 2 vol. in-4, de chaque 240 p. av. fig. et 10 pl.
- CHERVET (H.). — Visite au château de Pierrefonds. Melun, Impr. administrative. In-8, 22 pl.
Notice pour projections.
- CHIAPELLI (A.). — Per il castello di Serravalle : discorso tenuto in Serravalle Pisiese il 13 luglio 1905. Siena, tip. Sordomuti. In-8, 23 p. av. fig.
- CLINCH (G.). — St. Paul's Cathedral, London. London, Methuen. In-12, 246 p.
- COLL (H.). — Moderne herrschaftliche Landhäuser. Lübeck, Coleman. In-folio, 10 p. av. vii p. de texte.
- DURAND (F.). — L'Église Sainte-Marie ou Notre-Dame de Nîmes, basilique-cathédrale (description archéologique). Nîmes, Debroas. In-8, 105 p.
- Einzelheiten aus Bürgerhäusern und öffentlichen Gebäuden der Stadt Frankfurt an der Oder. Aufgenommen, gezeichnet und teilweise ergänzt durch Schüler der königl. Baugewerkschule. I. Serie (15 pl.). Frankfurt an der Oder, Waldow. In-folio,
- GALLE (L.). — La Villa d'un marchand florentin du xvi^e siècle à Gorge-de-Loup,

- près Lyon. Lyon, Rey & Cie. In-8, 32 p. av. grav.
- GAUDILLIÈRE (M.). — Contribution à l'histoire de l'église de Louhans (878-1789) d'après les archives municipale de la ville et les anciennes archives notariales de Louhans. Louhans, Impr. moderne. In-8, VIII-214 p. av. 30 fig. et 2 pl.
- GEYMÜLLER (H. von). — Das Problem des Heidelberger Schlosses und seine Gefahren. Baden-Baden, Wild. In-8, III-77 p.
- GRAHAM JACKSON (T.). — Reason in architecture. London, Murray. In-8, XIII-439 p. av. 37 fig. et 16 pl.
- [HANSEN (H.)]. — Bygningskommissionens Historie. Udg. i anledning af Bygningskommissionens 50-årige Jubilæum. København, Truelsen. In-4, 96 p.
- HAPPEL (E.). — Romanische Bauwerke in Niederhessen. Cassel, C. Victor. In-8, 410 p.
- HIRSCH (F.). — Das Bruchsaler Schloss im XIX. Jahrhundert. Heidelberg Winter. In-8, XII-103 p. av. 12 fig.
- HOLTMAYER (A.). — Cisterzienserkirchen Thüringens. Ein Beitrag zur Kenntniss des Ordensbauweise. Jena, Fischer. In-8, VIII-407 p. av. 1 pl.
- HOZELLE (F.). — Les Ruines de la villa de Madiacum, à Montmédy. Montmédy, impr. Pierrot. In-8, 40 pl. et 3 pl.
- HUNZIKER (J.). — La Maison suisse d'après ses formes rustiques et son développement historique. Trad. française par Fréd. BROILLET. 3^e partie : Les Grisons y compris Sargans, Gaster et Glaris. Lausanne, Payot & Cie; Aarau, Sauerländer & Cie. In-8, VI-360 p. av. 82 vues et 307 esquisses de plans.
- JASSOY (H.). — Das Rathaus in Heilbronn Unter Mitwirkung des Stadtverwaltung veröffentlicht. Stuttgart, K. Wittwer. In-folio, 37 p. av. VIII p. de texte.
- JOLY (H.). — Meisterwerke der Baukunst und des Kunstgewerbes aller Länder und Zeiten. Alphabetisch nach Orten herausg. Spanien. I. Band. Leipzig, Koehler. In-8, x p. de texte et 113 fig.
- JOSEPHSON (C.). — Die Kirche « Mariä zur Hölle » in Soest i. W. und ihre malerischen Malereien. Soest, Ritter. In-8, 23 p.
- JOURDAN (F.). — Les Eglises et Communautés d'Avranches pendant la Révolution. Avranches, impr. de l'Avranchin. In-16, 83 p.
- KEMPF (F.) et SCHUSTER (K.). — Das Freiburger Münster. Freiburg i. B., Herder. In-8, 232 p. av. 93 fig. et pl.
- LA CROIX (C. de). — Étude sur l'ancienne église Saint-Philibert-de-Grand-Lieu (Loire-Inférieure), d'après des fouilles, des sondages et des chartes. Poitiers, impr. Blais & Roy. In-8, 203 p. étalum de 21 pl.
- La Maison hollandaise au temps de Louis XIV. 11 pl. av. texte de S. MULLER. Utrecht, Breyer. In-folio.
- LANCKORONSKI (K. Graf). — Der Dom von Aquileja, sein Bau und seine Geschichte Unter Mitwirkung von G. NIEMANN und H. SWOBODA herausg. Wien, Gerlach & Wiedling. In-folio, XIII-162 p. av. 97 fig. et 22 planches.
- LEMAIRE (R.). — Les Origines du style gothique en Brabant. 1^{re} partie : L'Architecture romane. Bruxelles, Vromant. In-8, 320 p. av. 200 grav. et 1 carte.
- LINDBACK (J.) et STEMMAN (G.). — De danske Helligaandsklostre. Fremstilling og Aktstykker. København, Gad. In-8, 268 p. et 246 p.
- Livlands zerstörte Schlösser. I. Teil : Rigaer und Wendenscher Kreis. Riga, Plates. In-8, 32 feuilles av. fig.
- LONDI (E.). — Leon Battista Alberti architetto. Firenze, Alfani & Venturi. In-8, 111 p. av. 22 fig.
- MATTEOTTI (L.). — Il campanile di S. Marco e i suoi piccioni. Firenze, Landi. In-16, 63 p.
- MICALOD (D.). — L'Église de Saint-Pierre de Lémenc à Chambéry. Quelques notes historiques à l'occasion de la loi de séparation. Chambéry, Imp. générale savoienne. In-16, 16 p. av. fig.
- MILLAR (R.-B.-A.). — Trondhjems Domkirke. Historie og Bekrivelse. Med Forord af L. DIETRICHSON. Trondhjem, A. Holbock Ericseen & Co. In-4, 75 p. av. fig.
- MOMMENS (G.). — Les Transformations et embellissements de Saint-Gilles lèz-Bruxelles (1885-1905). Bruxelles, Goemaece. In-8, 37 p. av. fig. et 1 plan.
- NEY DE PILIS (Béla). — Le Palais du Parlement hongrois, œuvre d'Eméric Steindl, publié sur l'ordre du Gouvernement royal hongrois, avec le concours de MM. Ladislas STEINHAUSZ, Ladislas HEIDRICH, Béla BAYER, Eméric LOZAR, Etienne SANTHO. Leipzig, Hiersemann. In-folio, 46 p. av. 70 fig. et 62 pl.
Texte en hongrois et en français.
- Old English Country Cottages. Edited by Charles HOLME. London, Paris, New-York. Offices of « The Studio ». In-8, VII-168 p. av. fig. et 45 planches en couleurs.
N° spécial d'hiver du Studio.
- PAJZDERSKI (N.). — Kosciol Filipinow w Gostynin. [L'Eglise S. Philippe à Gostyn]. Cracovie. In-8, 26 p. av. 16 fig.
- PFISTER (Ch.). — Emmanuel Héré et la place Stanislas. Paris, Berger-Levrault. In-8, 66 p.
- Portefolio of measured drawings. The University School of Architecture Liverpool, Vol. I. London, Lockwood. In-fol.
- Prager Neubauten. Fassaden, Details, Haustore, Vestibule. Wien, Schroll. In-folio, 64 pl. av. III p. de texte.
- QUARRÉ de VERNEUIL (H.). — L'Église Saint-Pierre de Louhans. (Etude historique et archéologique). Louhans, Imp. moderne. In-8, 181 p. et grav.

- RANDA (F.). — Die mittelalterliche Baukunst Bautzens, Görlitz, Tzschaschel. In-8, xi-99 p. av. fig. et 6 pl.
- RIDDER (C.-F. de). — Thienen, Geschiedenis der collegiale kerk van der H. Germanus. Thienen, drukk. J. Vanhoebroek-Goidts. In-8, 360 p. av. fig. et pl.
- ROMUSSI (C.). — Il duomo di Milano nella storia e nell'arte. Milano, Sonzogno. In-16, 245 p. av. fig.
- RUHL (G.). — La Cathédrale Saint-Lambert à Liège. Liège, D. Cormaux. In-4, 23 p. av. pl.
- SCHULTZE-Naumburg (P.). — Kulturarbeiten. IV. Band : Städtebau. München, Callwey. In-8, vii-444 p. av. fig.
- SCHULZ (F.-T.). — Alt-Nürnberg's Profanarchitektur. Wien, Gerlach & Wiedling. In-8 obl., 32 p. av. fig. et 51 pl.
- SCHULZ (O.). — Die Wiederherstellung der St. Sebaldkirche in Nürnberg 1888-1905. Herausg. vom Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg. Nürnberg, J.-L. Schrag. In-8, 37 p. av. 4 pl.
- SEMPER (M.). — Das Münchener Festspielhaus. Gottfried Semper und Richard Wagner. Hamburg, Closs. In-8, xvi-116 p.
- Skizzen für Aussen- und Innenarchitektur nach Originalen aus der Zeit von 1300-1900. Herausg. von Martin KIMBEL sen. 1. Heft (4 pl.). Breslau, Kimbel. In-4.
- SPARROW (W. Shaw). — The modern Home. London, Hodder & Stoughton. In-4, 176 p.
- SUPINO (I.-B.). — Gli albori dell'arte fiorentina. Architettura. Firenze, Alinari. In-8, 180 p. av. 17 fig. et 37 pl.
- THODE (H.). — Ein letztes Wort vor der Entscheidung über das Heidelberger Schloss. Heidelberg, C. Winter. In-8, 10 p.
- THOMMENSEN (R.). — Cappelen og hans Samtid. Kristiania, Cammermeyer. In-8, 63 p.
- TRZECINSKI (T.). — Ozdoby architektoniczne w gnieźnieńskim kościołku sw. Jana. [Ornements architectoniques à l'église Saint-Jean de Gnesen]. Posen. In-8, 10 p. av. 9 fig.
- ULDALL (F.). — Danmarks middelalderlige Kirkeklokker. Köbenhavn, Lehmann & Stags. In-4, ii-334 p. av. 372 fig.
- VAN CASTER (G.). — Hôtel de ville de Malines. Projet de restauration. Malines, L. & A. Godenne. In-8, 38 p. av. fig.
- VIEHWEGER (A.). — Säulenordnungen mit und ohne Bogenstellungen zum Gebrauch für den Unterricht, zum Selbststudium und für die Praxis. Nach Vignola 1832 und Meruch 1845 bearbeitet und vervollständigt. Leipzig, Gebhardt. 6 pl. in-folio av. texte sur la couverture et 28 p. de texte in-4.
- WILLICH (H.). — Giacomo Barozzi da Vignola. Strassburg, Heitz. In-8, viii-174 p. av. 38 fig. et 22 pl.
- WURZ (H.). — Zur Charakteristik der klassischen Basilika. Strassburg, Heitz. In-8, 61 p. av. 12 fig. et 5 pl.
- WYATT (Kate) et GLOAG (M.-R.). — A book of english Gardens. London, Methuen. In-8, 335 p. av. 25 pl.
- IV. — SCULPTURE
- Die attischen Grabreliefs. Herausg. im Auftrage der kais. Akademie der Wissenschaften zu Wien von Al. CONZE unter Mitwirkung von A. MICHAELIS, A. POSTOLAKAS, R. von SCHNEIDER, E. LÖWY, A. BRUECKNER, P. WALTERS. 15. Lief. (ix- et p. 333-370 av. fig. et 25 pl.) Berlin, Reimer. In-4.
- BISSING (F.-W. von). — Denkmäler ägyptischer Skulptur. Lief. 2-4 (de chacune 12 pl.). München, Bruckmann. In-folio.
- Boleslas-Biegas, sculpteur et peintre. Paris, Theuveny. In-8, 16 p. av. 69 fig.
- BOUCHAUD (P. de). — Tableau de la sculpture italienne au XVI^e siècle. Jean de Boulogne (1524-1608). Fin de la Renaissance. Paris, Lemerre. In-16, 348 p. et tableau généalogique.
- DEHIO (G.) et BEZOLD (G. von). — Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. I. Serie, 2. Lief. Berlin, Wasmuth. In-4, 20 pl.
- DEONNA (W.). — Les statues de terre cuite en Grèce. Paris, Fontemoing. In-8, 73 p. av. fig.
- Denkmäler griechischer und römischer Skulptur. Fortgeführt und unter Mitwirkung von Fachgenossen miterläut. Text versehen durch Paul ARNDT. 120. Lief. [et dernière] (5 pl. av. x-26 p. de texte ill.). München, F. Bruckmann. In-folio.
- FLANDRESY (Jeanne de). — Les Vénus gréco-romaines de la vallée du Rhône. Valence, impr. Céas & fils. In-8, 74 p. et grav.
- FREY (C.). — Di una statua di Michelangelo. Traduzione dal tedesco des Dr. Alde FORATTI. Padova, tip. dei frat. Gallina. In-8, 20 p.
- HÆMMERLE (A.). — Der Pappenheimer Altar im Dom zu Eichstätt. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik im 15. Jahrh. Eichstätt, Brönnner. In-8, 64 p. av. fig. et 6 pl.
- HAHR (A.). — Taflor och skulpturer i Uppsala universitatshus. Förteckning jämte inledande historik of översikt. Uppsala, Almqvist & Wiksell. In-8, 120 p.
- LAMI (S.). — Dictionnaire des sculpteurs de l'école française, sous le règne de Louis XIV. Paris, Champion. In-8, vi-504 p.
- LAWTON (F.). — The life of Auguste Rodin. London, Fisher Unwin. In-8, 307 p. av. 75 fig.

- LECHAT (H.). — Phidias et la sculpture grecque au v^e siècle. Paris, Librairie de l'art ancien et moderne. In-8, 176 p. av. 24 grav. hors texte.
Coll. « Les Maîtres de l'art ».
- MALKOWSKY (G.). — Ernst Herter. Beitrag zur Geschichte der Berliner Bildhauerschule. Berlin, Meidinger. In-8, viii-146 p. av. 86 fig. et 9 pl.
- Meisterwerke antiker Plastik. 30 Reproduktionen nach antiken Bildwerken : Neapel (30 p. av. 30 fig.); — Rom (30 p. av. 30 fig.). Berlin, Globus-Verlag. In-4.
- Meunier-Katalog. Brüssel, Grauert. In-8, 10 et 33 p. av. fig. et 2 pl.
- NICOL (P.). — La « première, la plus ancienne » statue de saint Vincent Ferrier, à l'Ile-aux-Moines. Vannes, impr. Lafolye. In-18, 76 p. av. grav.
- RIGOT (L.). — Carpeaux. Paris, Laurens. In-8, 128 p. av. 24 grav. hors texte.
Coll. « Les Grands artistes ».
- SOUSA SILVA COSTA LOBO (A. de). — Portugal e Miguel Angelo Buonarroti. Interpretação de um grupo de Juízo final na capella sixtina. Lisboa, typ. Lallemand. In-8, 412 p. av. 1 pl.
- TEI-SAN. — Notes sur l'art japonais. La Sculpture et la Ciselure. Paris, Société du Mercure de France. In-18, 332 p. av. tableaux.
- WEDDIGEN (O.). — Geschichte der Theater Deutschlands im 100 Abhandlungen dargestellt, nebst einer einleit. Rückblick zur Geschichte der dramat. Dichtkunst und Schauspielkunst. Berlin, Frensdorff. In-8, xxvi-1209 p.
- V. — PEINTURE
- BASTELAER (R. von) et Loo (G.-H. de). — Peter Brueghel l'Ancien, son œuvre et son temps. Fasc. IV (p. 81-148, av. 20 pl.). Bruxelles, G. van Oest. In-4.
- BENNER (J.). — En mémoire de J.-J. Henner, notes intimes. Paris, Lemierre. In-16, 16 p.
- Die Bibel in der Kunst nach Original-Illustrationen erster Meister der Gegenwart. Mit erläut. Text von Augustin ARNDT S. J. Mainz, Kirchheim & Co. In-8, 204 p. av. 97 grav.
- BINYON (L.). — John Crome and John Sell Cotman. London, Seeley. In-8, 10½ p.
- BIRCH (Mrs. Lionel). — Stanhope A. Forbes A. R. A. and Elizabeth Stanhope Forbes A. R. W. S. London, Cassell. In-8, 124 p. av. 32 fig. et 8 pl.
- BREDIUS (A.). — Ter herdenking van den 300sten geboortedag van Rembrandt 1606-1906. 18 afbeeldingen in photographie naar meesterwerken van den schilder, aangewezen en van beschrijvenden tekst voorzien, voorafgegaan door een levensschets van den schrijver. Amsterdam, Uitg. « Elsevier ». In-fol., 18 pl. avec texte.
- Das Breviarium Grimani in der Bibliothek von San Marco in Venedig. Vollständige photographische Reproduction. Herausg. durch Dr. S. de VRIES. Vorwort von Dr. S. MORPURGO. Lief. 6 (comprenant 25 pl. en couleur et 110 pl. en noir). Leiden, Sijhoff; Leipzig, Hiersemann. In-folio.
- Edit. française sous le titre « Le Bréviaire Grimani de la Bibliothèque Saint-Marc à Venise. » (Paris, Delagrave).
- BRINCKMANN (A.-E.). — Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Strassburg, Heitz. In-8, vii-54 p. av. 9 pl.
- BRODCKHAERT (J.). — Frans De Potter en zijne werken. Gent, A. Siffer. In-8, 72 p.
- Chiemseelandschaft, von E. Schleich ; — Septembermorgen im Buchenwald auf Rügen, von P. Flickel (Erläuterungen zu diesen Bildern). — Eduard Schleich ; Paul Flickel (Biographischer Text). Leipzig, Wachsmuth. In-8, 32 p. av. 2 grav.
- CUNDALL (H. M.). — A History of british water-colour painting. London, Murray. In-4, p. av. 53 pl.
- Delacroix [Notice by H. FRANTZ]. London, Newnes. In-8, 23 p. et 48 fig.
- Denkmäler der Malerei des Altertums. Herausg. von P. HERRMANN. I. Serie, 1. Lief. (10 pl. av. p. 4-12 de texte ill.) München, F. Bruckmann. In-folio.
Il paraîtra 3 séries de 20 livraisons chacune.
- DIEHL (Ch.). — Botticelli. Paris, Libr. de l'art ancien et moderne. In-8, 176 p. av. 24 grav. hors texte.
Coll. « Les Maîtres de l'Art ».
- DOPOUEY. — Notes sur l'art et la vie de D.-G. Rossetti. Paris, Chapelot. In-8, 81 p.
- DUHEM (P.). — Études sur Léonard de Vinci, ceux qu'il a lus et ceux qui l'ont lu. 1^{re} série. Paris, Hermann. In-8, vii-359 p.
- DÜLBERG (F.). — Frühholländer. III : Frühholländer in Italien. I. Lief. (25 pl. av. 26 p. de texte). Haarlem, Kleinmann. In-folio.
- DURET (Th.). — Les Peintres impressionnistes. Pissarro, Claude Monet, Renoir, Sisley, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin. Paris, Flouzy. In-4, 211 p. av. 26 pl.
- ECKERT (C.). — Peter Cornelius. Bielefeld, Velhagen & Klasing. In-8, v-134 p. av. 131 fig.
Coll. « Künstler-Monographien ».
- EDELFELT (A.). — Minnesteckningar, uppsatser och konsthef. Helsingfors, Berförlagsaktiebolaget Helios. In-8.
- ESCHER (K.). — Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz von ix. bis zum Anfang des XII. Jahrh. Strassburg, Heitz. In-8, viii-159 p. av. 11 pl.
- FINBERG (A.-J.). — The English water-colour painters. London, Duckworth. In-8, xxi-190 p. av. fig.

- Flowers from Shakespeare's Garden. A pooy from the plays pictured by Walter CRANE. London, Cassel. In-4, 40 pl.
- FREY (A.). — Der Tiermaler Rudolf Koller 1828-1905. Stuttgart, Cotta Nachf. In-8, vi-163 p. av. 15 pl.
- Fünfzig Zeichnungen von Rembrandt ausgewählt und eingeleitet von Richard GRAUL. Leipzig, E.-A. Seemann. In-8, 18 p. et 50 pl.
- FURTWAENGLER (A.) et REICHHOLD (K.). — Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorrag. Vasenbilder. II. Serie, 2. und 3. Lief. (20 pl. av. p. 63-466 de texte ill. et pl.). München, Bruckmann. In-4.
- GASSIE (J.-G.). — Le Vieux Barbizon. Souvenirs de jeunesse d'un paysagiste. 1852-1875, avec 10 dessins de l'auteur, Préface de G. LAFENESTRE. Paris, Hachette. In-4, xl-264 p.
- GAUTHIEZ (P.). — Luini. Paris, Laurens. In-8, 128 p. av. 24 grav. hors texte. Coll. « Les Grands artistes ».
- GENSEL (W.). — Corot und Troyon. Bielefeld, Velhagen & Klasing. In-8, 116 p. av. 89 fig. Coll. « Künstler-Monographien ».
- GILCHRIST (A.). — The Life of William Blake. Edited with an Introduction by W. Graham ROBERTSON. London, New-York, John Lane. In-8, xxii-133 p. av. fig.
- GOGH (Vincent van). — Briefe. Deutsche Ausgabe besorgt von M. MAUTHNER. Berlin, Cassirer. In-8, 144 p. av. 10 fig.
- GRAUL (R.). — Rembrandt. Eine Skizze. Leipzig, E.-A. Seemann. In-8, 41 p. av. 14 planches.
- GREENSHIELDS (E.-B.). — Landscape painting and modern dutch artists. London, Gay & Bird. In-8.
- GUARINI LOVATELLI (E.). — Francesco Vinea, pittore forlivese : conferenza. Forli, Montanari. In-16, 53 p.
- HACHE (O.). — Rembrandt. Des Künstlers Leben und Schaffen. Zur Dreihundertjahrfeier seines Geburtstages. Leipzig, Weicher. In-8, 46 p.
- Handzeichnungen alter Meister der flämischen Schule, xv. xvi. und xvii. Jahrh. I. Serie, 3. Lief. (8 pl.). Haarlem, Kleinmann. In-4.
- Handzeichnungen schweizerischer Meister des xv.-xviii. Jahrh. Im Auftrage der Kunstscommission unter Mitwirkung von Prof. D. BURCKHARDT und H. A. SCHMID herausg. von Dr. Paul GANZ. II. Serie, 1. Lief. (15 pl. in-4, av. 15 feilles de texte in-8). Basel, Helbing & Lichtenhahn.
- HEDBERG (T.). — Bruno Lilje fors. En Studie Stockholm, A. Bonnier. In-8, 28 p. av. 16 fig.
- HEDBERG (T.). — Anders Zorn. En Studie. Stockholm, A. Bonnier. In-8, 31 p. av. 16 fig.
- HOBART CUST (R.-H.). — Giovanni Antonio Bazzi (hitherto usually styled « Sodoma »). The man and the painter, 1477-1549. London, Murray. In-8, xviii-442 p. av. 60 ill.
- HOLMAN HUNT (W.). — Oxford Union Society. The Story of the painting of the pictures on the walls and the decorations on the ceiling of the old debating hall (now the Library) in the years 1857-8-9. [Introd. by C. J. HOLMES.] Oxford, printed at the University Press. London, H. Frowde. Petit in-fol., 15 p. av. 12 planches.
- ISAACSON (J.-J.). — Een nieuw standpunt in kunst. Vincent van Gogh en D.-B. Nanninga. Amsterdam, J.-H. de Bussy. In-8, 60 p.
- ISRAËLS (J.). — Rembrandt. Eine Studie. Uebers. von Else OTTEN. Berlin, « Concordia ». In-8, 26 p. av. 1 fig. et 2 pl.
- JACOBI (B.). — Rembrandt. Ein Verzeichnis der durch Photographic und Kunstdruck reproduzierten Arbeiten des Meisters. Berlin, Gesellschaft für Verbreitung klassischer Kunst. In-8, iv-39 p.
- JACOBSEN (E.). — Die « Madonna piccola Gonzaga ». Untersuchungen über ein verschollenes und angeblich wiedergefundenes Madonnenbild von Raphael. Strassburg, Heitz. In-8, 21 p. av. 3 pl.
- JADIN (E.). — Maison de l'Empereur. La Vénérie (1852-1870). Texte et dessins par Emm. Jadin, d'après ses propres études et les dessins et croquis de son père, Godefroy Jadin, peintre de la Vénérie. Paris, Manzi, Joyant & Cie. In-fol., 47 p. et 11 pl.
- Joseph Israëls und seine Kunst. 50 Photogravüren mit Text nach Jan VETH. Amsterdam, E. & M. Cohen; Leipzig, Hiersemann. In-folio, 50 pl. av. vii-23 p. de texte.
- KIELDER (S.). — Oogenblikken van aandacht voor meesterswerken van Rembrandt Harmensz. van Rijn. Amsterdam, Versluys. In-8, v-10 $\frac{1}{2}$ p. av. 20 fig. et 1 portrait.
- KLEIN (R.). — Ein Jahrhundert deutscher Malerei. Berlin, Pan-Verlag. In-8, 128 p. av. 4 pl.
- KOEPPING (K.). — Rembrandt. Redebei der 300. Wiederkehr seines Geburtstages am 15. VII. 1906 in der königl. Akademie der Künste zu Berlin. Berlin, Mittler & Sohn. In-8, 23 p.
- KONDAKOFF (P.). — Jsobrashenija russkoj kniasheskoy semji w miniatyrach xi wjika. [Portraits de la famille russe des Kniases en miniatures du xi^e siècle]. St.-Pétersbourg. In-4, av. 13 fig. et 6 pl.
- Kurzgefasste geschichtliche Darstellung der Malerei. Portrait und Lebenslauf der berühmtesten Meister. Namenverzeichnis hervorrag. Künstler aller Zeiten. Berlin, Wichmann-Riesenborg. In-4, 51 p. av. fig. et 11 pl.
- LAGOMAGGIORE (C.). — Spiriti a forme delle arte raffaellesca : discorso. Padova. In-46, 88 p.

- LEMONNIER (C.). — L'École belge de peinture, 1830-1905. Bruxelles, G. van Oest & Cie. In-4, 240 p. av. 140 grav. hors texte.
- LEMONNIER (C.). — Alfred Stevens et son œuvre, suivi des Impressions sur la peinture par Alfred STEVENS. Bruxelles, G. van Oest et Cie. In-fol., 59 p. av. 42 pl.
- LEVI PRIMO. — Domenico Morelli nella vita e nell'arte : mezzo secolo di pittura italiana. Torino, Roma, Roux & Vianello. In-8, VIII-390 p. av. 28 pl.
- LOCATELLI-MILESI. — L'Opera di Giovanni Segantini. Milano, Cogliati. In-8, 36 p. av. fig.
- LOCATELLI-MILESI. — L'opera di Gaetano Previati. Milano, Cogliati. In-8, 39 p. av. fig.
- LUDWIG (G.) et MOLMENTI (P.). — Life and Works of Vittorio Carpaccio. Transl. by R.-H. HOBART CUST. London, Murray. In-4, av. fig. et pl.
- LUPPI (F.). — La Catena simbolica nella moderna pittura veneziana. Padova. In-8, 48 p.
- MC CURDY (E.). — The Note-Books of Leonardo da Vinci. London, Duckworth. In-8, XIV-289 p. av. 13 fig.
- MC KAY (W.-D.). — The Scottish School of painting. London, Duckworth. In-8, XII-369 p. av. ill.
- MARTIN (H.). — Les Miniaturistes français. Paris, Leclerc. In-8, VIII-246 p. av. 35 grav. hors texte.
- The Masterpieces of Franz Hals. London, Gowans & Gray. In-16, 64 p. av. 60 grav.
- The Masterpieces of Murillo. London, Gowans & Gray. In-16, 64 p. av. 60 grav.
- The Masterpieces of Velazquez. London, Gowans & Gray, In-16, 64 p. av. 60 grav.
- The Masterpieces of Wouverman. London, Gowans & Gray. In-16, 64 p. av. 60 grav.
- MAUCLAIR (C.). — Watteau. London, Duckworth. In-16, 200 p. av. 50 fig.
- Meesterstukken der 19e eeuwsche schilderkunst onder redactie van M. MICHEL. IV Serie, Afl. 1-2 (12 pl.). Haarlem, Kleinmann. Gr. in-folio.
Il paraît 4 fasc. par série.
- Meesterwerken der Schilderkunst. Met beschrijvender tekst door sir Martin CONWAY en Dr Wilhelm BODE. Afl. 38 et 39. II^e Serie, n° 42 et 43. Voor Nederland bewerkt onder toezicht van Dr A. BREDIUS (pl. 111-116 av. 6 pl. av. texte expl.). Amsterdam, « Elsevier ». In-folio.
- Meisterbilder. Herausg. vom Kunstabwart. Neue Reihe. 157-168. Blatt (av. texte sur la couv.). München, Callwey. In-4.
- Meisterwerke der Malerei. Alte Meister. 2. Sammlung, Lief. 21-24 (de chacune 6 pl. accompagnées chacune de 1 p. de texte). Berlin, Bong. In-4.
- MICHEL (E.). — Les Chefs-d'œuvre de Rembrandt Edition du Tri-centenaire. Fasc. 7-15 [et dernier] (p. 47-418 du texte av. grav. et 27 pl.). Paris, Hachette. In-4.
- Edit. anglaise sous le titre : « Rembrandt (July 15, 1606-Oct. 8, 1669). A memorial published in Celebration of his tercentenary, July 15, 1906. » (London, Heinemann).
- Millet-Mappe. Herausg. von Kunstabwart. München, Callwey. In-4, 12 pl. av. III p. de texte.
- Le Miniature della Bibbia, Codice Reginense greco 1, e del Salterio, Codice Palatino greco 381. Milano, Hoepli. In-4, 22 planches av. 28 p. de préface.
- MONT (P. de). — Pieter Breughel, dit le Vieux. L'homme et son œuvre. Livr. V-X [et dernière] (de chacune 5 pl.). Haarlem, Kleinmann. In-folio.
- MONT (Pol de). — Le Musée des Enluminures Fasc. II et III (de chacun 20 pl. av. texte). Haarlem, Kleinmann. In-4.
- MOORE (G.). — Reminiscences of the Impressionist painters. London, Maunsell. In-12, 48 p.
- MUTHER (R.). — Rembrandt. Een kunstenaarsleven. Naar het duitsch vrij bewerkt en van aanteekeningen voorien door H.-F.W. JELTES. Amsterdam, Versluys. In-8, VIII-117 p.
- MUTHER (R.). — Rembrandt. Berlin, Bard, Marquardt & Cie. In-16, 56 p. av. 15 grav. hors texte.
Coll. « Die Kunst. »
- NEAL (T.). — Rembrandt e l'arte del suo tempo. Colla riproduzione di un quadro di Rembrandt finora inedito e sconosciuto. Firenze, Seeber. In-16, 419 p. av. 1 pl.
- NEUMANN (C.). — Rembrandt und wir. Rede bei der Rembrandtfeier der königl. Christian-Albrechts-Universität zu Kiel gehalten. Stuttgart, Seemann. In-8, 37 p.
- NOLHAC (P. de). — J.-H. Fragonard (1732-1806). Paris, Manzi, Joyant & Cie. In-4, 169 p. av. 10 grav. et 30 pl.
- NORDENSVAN (G.). — Carl Larsson. En Studie. Stockholm, A. Bonnier. In-8, 43 p. av. 24 fig.
- L'Œuvre de Aimé Morot, membre de l'Académie des Beaux-Arts. Avec une introduction de Ch. MOREAU-VAUTHIER. Paris, Hachette. In-folio, [v]-7 p. et 61 planches.
- One hundred Masters of the present day in coloured reproduction. London, Gowans & Gray. In-4°, 400 pl.
- OSTINI (F. von). — Münchener Kunst in 50 farbigen Reproduktionen. Leipzig, E.-A. Seemann. In-4, 50 pl. av. 50 feuilles de notices et 11 p. de texte.
- OSTINI (F. von). — Wilhelm von Kaulbach. Bielefeld, Velhagen & Klasing. In-8, 132 p. av. 143 fig.
Coll. « Künstler-Monographien. »
- Peintures ecclésiastiques du Moyen âge de l'époque d'art de Jan van Scorel et P. von Oostzaanen, 1490-1560, publiées sous les auspices de Gustave von KALCKEN et accompagnées de notices de M. le chevalier Dr J. Six. Fasc. I-XI (54 pl. av. 14 p.

- de texte). Haarlem, Kleinmann. Petit in-folio.
- Pictures by Gavarni. London, Gowans & Gray. In-16, 64 p. av. 60 grav.
- Pictures by John Leech. 1 and 2 series. London, Gowans & Gray. 2 vol. in-16, 64 p. av. 60 grav.
- Pictures by Robert Seymour. London, Gowans & Gray. In-16, 64 p. av. 60 grav.
- Portraits russes des XVIII^e et XIX^e siècles. Recueil de portraits de personnages russes de l'époque de l'impératrice Catherine II et des empereurs Paul I^r et Alexandre I^r (1762-1825), par le grand-duc NICOLAS MIKHAILOWITCH. Vol. I. Saint-Pétersbourg, Manufacture des papiers de l'Etat. In-4, 200 pl., accompagnées chacune de 1 feuille de texte en russe et en français.
- Rembrandt. Quatorze planches en couleurs accompagnées de notices, et précédées d'une biographie du maître, par Adrien MUREAU. Paris, Laurens. In-4, 15 p. et 14 pl. accompagnées chacune d'une notice de 2 p.
- Rembrandt van Rijn. 20 etsen van William Unger. Inleiding van H. COOPMAN. Brussel, Kryn. In-folio, 20 pl. av. 6 p. de texte.
- Même ouvrage sans préface, éd. à Leyde chez Sijthoff : « Rembrandt. Twintig etsen door William Unger ».
- Rembrandt's Leven. Populaire schets. Buiksloot, Schalekamp. In-8, VIII-48 p. av. 28 grav. hors texte.
- Rembrandt-Almanach 1906-1907. Eine Erinnerungsgabe zu des Meisters 300. Geburtstags. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. In-8, 64 p. av. fig. et 10 pl.
- Rembrandt. Meisterbilder. Leipzig, Weicher. In-16, 70 p. av. 60 grav.
- Rembrandt. Zur seinen dreihundertsten Geburtstag von Dr. W.-R. VALENTINER und J.-G. VELDHEER. Mit Vorwort von Dr. C. HOFSTEDe De GROOT. Zugleich Almanach für das Jahr 1907. Amsterdam, Meulenhof; Leipzig. K.-F. Kochler. In-8, 63 p. av. grav.
- Rembrandt in Bild und Wort. Herausg. von W. BODE, unter Mitwirkung von W. VALENTINER. Lief. 2-10 (de chacune 3 pl. av. texte ill.). Berlin, Bong. In 4.
- RICHTER (Helene). — William Blake. Strassburg, Heitz. In-8, VIII-405 p. av. 14 pl.
- ROOSES (Max). — Jordaens. Sa vie et ses œuvres. Paris, Flammarion. In-4, 306 p. av. 149 fig. et 33 pl.
- ROTONCHAMP (J. de). — Paul Gauguin (1848-1903). Imprimé à Weimar, par les soins du comte de Kessler. Paris, Druct. In-4, 229 p. av. 1 fig. et 8 pl.
- SANPERE Y MIQUEL (S.). — Los Cuatrocéntistas Catalanes. Historia de la Pintura en el siglo xv. Tomo I : Primera mitad del siglo xv (319 p. av. grav.). — Tomo II : Segunda mitad del siglo xv (284-cii p. av. grav.). Barcelona, libr. « L'Avenc ». In-8.
- SCHÄFFER (E.). — Friedrich Karl Hausmann. Ein deutsches Künstlerschicksal. Berlin, J. Bard. In-8°, 120 p. av. 30 fig.
- SCHMIDBER (H.). — Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Strassburg, Heitz. In-8, VII-232 p.
- SCHMIDT-DEGENER (F.). — Rembrandt. Ein beschrijving van zijn leven en zijn werk Amsterdam, G. Schreuders. In-16, 154 p. av. 32 fig.
- SCHMITZ (H.). — Die mittelalterliche Malerei in Soest. Zur Geschichte des Naturgefühls im der deutschen Kunst. Münster, Coppenrath. In-8, XV-148 p. av. fig. et 16 pl.
- SCHVIND. Des Meisters Werke im 1265 Abbildungen. Herausg. von Otto WEIGMANN. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. In-8, XLVII-600 p. av. 1265 fig. 9^e vol. des « Klassiker der Kunst ».
- STAHL (F.). — Wie sah Rembrandt aus? Berlin, Gose & Tetzlaff. In-8, 54 p. av. 28 pl.
- STALEY (E.). — Lord Leighton of Stretton, P. R. A. London, Scott. In-8°, 292 p. av. fig.
- W. Steinhausen. Die Bergpredigt. 5 Wandbilder im der Aula des Kaiser Friedrich-Gymnasiums zur Frankfurt am Main. Mit einl. Wörtern von Max LUDWIG. München, Callwey. In-4, 5 pl. av. 1 feuille de texte.
- Steinhausen-Mappe. Herausg. von Kunswart. München, Callwey. In-4, 10 pl. av. 1 feuille de texte.
- Eduard von Steinle : 8 Zeichnungen und Aquarelle. Frankfurt a. M., Keller. In-4, 8 pl. av. IV p. de texte.
- STEVENSON (R.-A.-M.). — Peter Paul Rubens. London, Seeley. In-8°, 100 p.
- STEVENS (A.). — A painter's philosophy. Being a translation of the Impressions sur la peinture. London, Matthews. In-12.
- STRANGE (E.-F.). — Hokusai. London, Siegle, Hill & Co. In-16, VIII-80 p. av. 11 grav. hors texte.
- Coll. « Langham series of art monographs. »
- STURGE MOORE (T.). — Coreggio. London, Duckworth. In-4°, 276 p. av. 55 fig.
- TULPINCK (C.). — La Peinture décorative en Belgique. Livr. I (49 pl. av. 48 p. de texte ill.). Bruxelles, Vromant, In-4°.
- UHDE-BERNAYS (H.). — Albrecht Dürer-Heft. Eine Einführung im Albrecht Dürer's Leben und Werk. Stuttgart. K.-A.-E. Müller. In-4, 32 p. av. 54 fig.
- UTRILLO (M.). — Domenikos Theotokopoulos (le Greco). Barcelone, Etablissement grafique Thomas. In-16, XVII p. av. 50 grav. Coll. de vulgarisation « Forma ».
- UZZANNE (O.). — Les deux Canaletto. Paris, Laurens. In-8, 128 p. av. 24 grav. hors texte. Coll. « Les Grands artistes ».
- ANTOON VAN DIJCK. De Mensch en de meester. Een studie. Afl. 8-10 (p. 41-45 av. 18 pl.). Haarlem, Kleinmann. In-folio.
- VASARI (G.). — Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler. Deutsch herausg. von A. GOTTFRIED.

- SCHEWSKI und G. GRONAU. IV. Band : Die florentiner Maler des 16. Jahrh. Uebers. von G. GRONAU. Strassburg, Heitz. In-8, VIII-424 p.
- VENTURI (A.). — Storia dell' arte italiana, Vol. V : La pittura del trecento e le sue origini. Milano, Hoepli. In-4, xxxvi-1073 p. av. 818 fig.
- VETH (J.). — Rembrandt's leven en kunst. Gescheven im opdracht van de algemeene commissie ter herdenking van Rembrandt op zijn 300sten geboortedag. Amsterdam, Scheltema & Holkema. In-8, vi-184 p. av. 1 portrait et 50 fig.
- WALDMANN (E.). — Lanzen, Stangen und Fahnen als Hilfsmittel der Komposition in den graphischen Frühwerken des Albrecht Dürer. Strassburg, Heitz. In-8, viii-70 p. av. 13 pl.
- The Mac Whirter Sketch Book. With an introd. by Edwig BALE. London, Cassel. In-4, av. 24 ill. et 24 pl.
- WINGENROTH (M.). — Angelico da Fiesole. Bielefeld, Velhagen & Klasing. In-8, 124 p. av. 109 fig.
Coll. « Künstler-Monographien ».
- VI. — GRAVURE — ARTS DU LIVRE**
- AMSDEN (Dora). — Impressions of Ukiyo ye. The School of the Japanese colour print artists. London, Gay & Bird. In-4.
- BAUDRIER (J.). — Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle. 5^e série. Paris, Picard. In-8, 522 p. av. 257 grav.
- Beispiele künstlerischer Schrift herausgeg. von Rudolf von LARISCH... III. Serie. Wien, Schroll & Co. In-4 obl., [1 p. et] 37 planches.
- DUFLOS DE SAINT-AMAND (G.). — Les Duflos. Notes sur ces artistes et leur famille. Paris, impr. Plon, Nourrit & C°. In-8, 19 p. et portraits.
- Essai de bibliographie pratique. Aide-mémoire du libraire et de l'amateur de livres. Répertoire d'ouvrages rares ou curieux en tous genres, anciens et modernes : éditions originales, livres à gravures des XV^r, XVI^r, XVII^r et XIX^r siècles, impressions rares, etc., avec l'indication de leur valeur dans le commerce, par un ancien libraire. 1^{re} partie (A.-Lal), Paris, 19, rue des Fossés-Saint-Jacques. In-8, 240 p. à 2 col.
- FRANKAU (Julia). — Eighteenth Century Colour prints. An essay on certain stipple engravers and their work in colour. London, Macmillan. In-8, 338 p.
- HARDIE (M.). — English coloured Books. London, Methuen. In-8, xxiv-348 p. av. 27 planches.
- HAYDEN (A.). — Chats on old Prints. London, Fisher Unwin. In-8, 307 p. av. 110 fig.
- LINNIG (B.). — Bibliothèques et Ex-Libris de bibliophiles belges aux XVII^r, XVIII^r et XIX^r siècles. Paris, Daragon. In-4, n-190 p. av. 77 grav. et 3 planches.
- MEUNIÉ (F.). — Bibliographie de quelques almanachs illustrés des XVII^r et XIX^r siècles. Préf. de M. J. GRAND-CARTERET. Paris, Leclerc. In-8, iv-162 p.
- PIERRON (S.). — Les Dessinateurs belges d'ex-libris. Paris, Daragon. In-16, 18-73 p. av. 55 grav.
- Rembrandt. Der Meisters Radierungen in 402 Abbildungen. Herausg. von H.-W. SINGER. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. In-8, xxiv-285 p. av. 402 grav. 8^e vol. des « Klassiker der Kunst ».
- Zweite Rembrandt-Mappe. Herausg. vom Kunstabt. München, Callwey. In-4, 15 pl. av. 4 p. de texte.
- Aus Rembrandts Radierungen. Mit einer Einleitung : Des Künstler Persönlichkeit und seine Werk, von Severin RUTTGERS. Herausg. vom Jugendschriften-Ausschuss des allgemeinen Lehrervereins Düsseldorf. Berlin, Fischer & Francke. In-4, 20 pl. av. IV p. de texte.
- SALAMA (Malcolm-C.). — The old engravers of England in their relation to contemporary life and art. London, Cassel. In-8, 220 p. av. 48 pl.
- SCHREIBER (W.-L.). — Holzschnitte und Schrottblätter aus der königl. Universitäts-Bibliothek in Tübingen. Strassburg, Heitz. In-8, 16 p. av. 15 pl.
- VII. — NUMISMATIQUE
SIGILLOGRAPHIE**
- MERLIN (A.). — Les Revers monétaires de l'Empereur Nerva. Paris, Fontemoing. In-8, 158 p. av. 1 pl.
- Les Médailles et plaquettes modernes. Sous la rédaction du Dr A. J. de DOMI PIERRE de CHAUFEPÉ. 17^e livr. (pl. IIc-CHI) av. 3 p. de texte ill.). Haarlem, Kleimann. In-folio.
- VIII. — ART APPLIQUÉ
CURIOSITÉ — PHOTOGRAPHIE**
- BLOOM (J.-Harvey). — English Seals. London, Methuen. In-8°, 290 p. av. ill.
- BURTON (W.). — Porcelaines. A sketch of its nature, art and manufacture. London, Cassel. In-8, 240 p. av. 50 pl.
- CALDICOTT (J.-W.). — The values of old English silver and Sheffield plate. From the 15th to the 19th centuries. London, Bemrose. In-4, 293 p. av. ill.
- CALTHROP (D.-C.). — English Costume. Vol. II : Middle Ages (xiv-142 p. av. 94 fig. et 15 pl.); — Vol. III : Tudor and Stuart (viii-142 p. av. 57 fig. et 32 pl.); — Vol. IV : Georgian (108 p. av. 62 fig. et 34 pl.). London, A. & C. Black. In-8.

- CHARLES (M^{me} M.) et PAGÈS (L.). — Broderies et dentelles. Paris, Juven. 2 vol. in-8, de chacun 240 p. av. fig. et planches.
- CHRISTIE (Mrs. A.-H.). — Embroidery and tapestry weaving. A practical text book of design and workmanship. London, J. Hogg. In-8, p. 404.
- MC CLELLAN (E.). — Historic Dress, 1607-1800. London, Lane. In-4, 403 p. av. fig.
- CLOUSTON (R. S.). — English Furniture and Furniture Makers of the 18th century. London, Hurst & Blackett. In-8, 376 p.
- Costume: franciful, historical and theatrical. Compiled by Mrs. ARIA. London, Macmillan. In-8, av. fig. et 16 planches.
- CUNYNGHAM (H.-H.). — European Enamels. London, Methuen. In-8, 204 p.
- J.-C. De la Fosse. Œuvre relative à l'ameublement. 3^e partie. Paris, Foulard. In-4, 128 pl.
- L'Encyclopédie du meuble, publiée sous la direction de ED. BAJOT. 16^e fasc. Paris, Schmid. In-4, 30 pl.
- FARCY (L. de). — Usage des tentures de soie et des tapisseries dans les églises au moyen âge et notamment à la cathédrale d'Angers. Angers, Germain & Grassin. In-8, 14 p.
- FISCHBACH (F.). — Spitzennornamente. Taf. 1-12 : Brüsseler Spizen ; — Taf. 13-16 : St. Galler Spiten. Wiesbaden ; Leipzig, « Teutonia », In-4.
- FOROT (V.). — Le Trouseau d'un bourgeois bas-limousin au XVIII^e siècle. Tulle, Craufon. In-16, 20 p.
- FORRER (R.). — Von alter und ältester Bauernkunst. Esslingen, P. Neff. In-8, 43 p. av. 32 fig. et 1 pl.
- GAILLARD (E.). — Décorateurs et artisans. Union pour le relèvement de nos arts appliqués. Lettre ouverte adressée à M. E. Vernier, ciseleur-médailleur, président de la Société des artistes décorateurs. Paris, imp. Collemant. In-16, xvii p.
- GELLI (J.). — L'arte dell' armi in Italia. Bergamo, Istituto ital. d'arti grafiche. In-8, 160 p. av. 204 fig.
- GUIFFREY (J.). — Les Gobelins et Beauvais. Paris, Laurens. In-8, 156 p. av. 94 fig. Coll. « Les Grandes Institutions de France ».
- GUTMANN (K.-F.). — Die Kunstdöpferei des XVIII. Jahrhunderts im Grossherzogtum Baden. Nachamtlichen Quellen bearbeitet. Karlsruhe, Braun. In-4, VIII-180 p. av. fig., marques et 5 pl.
- HINTZE (E.). — Die Breslauer Goldschmiede. Eine archäologische Studie. Herausg. vom Verein für das Museum Schlesischer Altertümer. Breslau (Leipzig, Hiersemann). In-4, VIII-215 p. av. 60 fig. et 6 pl.
- HOBSON (R.-L.). — Porcelain, oriental, continental, and british. London, Constable. In-8, 262 p.
- HOLZ (J.). — Die Technik der Perser- und Smyrna-Teppichs. Leipzig, Selbstverlag. In-8, 32 p. av. 10 fig. et 7 pl.
- JACQUOT (A.). — Essai de répertoire des artistes lorrains. Les orfèvres, les joailliers, les argentiers, les potiers d'étain lorrains. Paris, libr. de l'art ancien et moderne. In-8, 33 p. av. grav. et portraits.
- JURKOVIC (D.). — Slowakische Volksarbeiten, Volksbauten, Interieurs und Handarbeiten. I. Lief. (10 pl. av. 4 p. de texte). Wien, Schroll. In-4.
- KISA (A.-C.). — Geschichte des Kunstgewerbes von seiner Anfangen bis zur neuesten Zeit. Berlin, Hillger. In-8, 92 p. av. 61 fig.
- KOCH (A.). — Schmuck und Edelarbeiten. Eine Auswahl moderner Werke hervorragender deutscher, österreichischer, englischer und französischer Künstler. Damstadt, A. Koch. In-8, 102 pl. av. 6 et 2 p. de texte.
- KÖNIG (E.). — Natural-colour photography. Translated by E.-J. WALL. London, Dawbarn & Ward. In-8, 94 p.
- LECHEVALLIER-CHEVIGNARD (G.). — L'histoire d'une industrie nationale. La Manufacture de porcelaine de Sèvres. Melun, Imp. administrative. In-8, 27 p.
- Notice pour projections.
- LIENHART (Dr) et HUMBERT (R.). — Les Uniformes de l'armée française depuis 1690 jusqu'à nos jours. Texte et dessins. Leipzig ; Paris, Schulz. 5 vol. in-4 : 395 pl. av. 214 feuilles de texte.
- Moderne Kunstdarbeiten. 54 Abbildungen in Lichtdruck wovon Farbdrücke, mit Text von Elisabeth M. ROGGE und Vorort von E.-A. von SAHER. Leipzig, Hiersemann. In-folio, 35 pl. av. 21 p. de texte ill. de 5 fig.
- MOFFAT (H.-C.). — Old Oxford plate. London, Constable. In-4.
- MUSSET (G.). — La Recette véritable de Bernard Palissy. La Rochelle, Eug. Tixier. In-8, 8 p. av. facsim.
- Von nordischer Volkskunst. Beiträge zur Erforschung der volkstümlichen Kunst in Skandinavien, Schleswig-Holstein, in den Küstengebieten der Ost- und Nordsee sowie in Holland. Gesammelte Aufsätze herausg. von K. MÜHLKE. Berlin, W. Ernst & Sohn. In-8, VI-252 p. av. 336 fig.
- PRIDEAUX (S.-T.). — Modern Bookbindings. Their design and decoration. London, Constable. In-8, x-131 p. av. fig.
- RUEAD (G. Woolliscroft). — A practical guide to historic dress. London, Fisher Unwin. In-8, 304 p. av. 117 fig.
- SHERATON (T.). — Englische Gebrauchs- und Luxusmöbel. Faksimiledrucke aus dem Jahre 1791 unter dem Titel « Cabinet maker and upholsterer's drawing book » erschienenen Werke. Berlin, Hessling. In-folio, 16 pl. av. 1 p. de texte.
- SPELMAN (W.-W.). — Lowestoft China. London, Jarrold. In-4.

STIEDER (W.). — Die keramische Industrie in Bayern während des XVIII. Jahrhunderts. Leipzig, Teubner. In-8, vi-256 p.

WATON (W.-G.). — Five Italian shrines. With an Essay on early Tuscan Sculptures. (S. Augustine at Pavia, S. Domenic at Bologna, S. Peter Martyr at Milan, the Tabernacolo at Florence, S. Donato at Arezzo.) London, Murray. In-8, av. fig.

WISMES (G. de). — Mobilier et garde-robe d'une dame bretonne au XVIII^e siècle. Saint-Brieuc, imp. Prud'homme. In-8, 8 p.

IX. — MUSÉES. — COLLECTIONS

Die Galerien Europas. Farbige Nachbildungen alter Meister. Lief. 6-12 (de chacune 8 pl. av. 8 p. de notices et 8 p. de texte préliminaire.). Leipzig, E.-A. Seemann. In-4.

Allemagne.

Gemälde alter Meister im Besitz Sr. Majestät des deutschen Kaisers und Königs von Preussen. Unter Mitwirkung von W. BODE und M.-J. FRIEDLAENDER herausg. M. Paul SEIDEL. Lief. 4-12 (de chacune 3 pl. av. 25-92 de texte ill.). Berlin, Bong. In-folio.

BULLE (H.). — Einführung in die königl. Gemäldegalerie Erlangen. Erlangen, F. Junge. In-8, 42 p.

SCHREIBER (T.). — Das Museum der bildenden Künste zu Leipzig. München, F. Bruckmann. In-folio, 8t pl. av. texte.

Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett der k. Museen zu Berlin. Herausg. von der Direktion. 17. Lief. (10 pl.). Berlin, Grote. In-folio.

SARRE (F.). — Sammlung F. Sarre. Erzeugnisse islamischer Kunst mit epigraph. Beiträgen von E. MITTWOCH. I. Teil : Metall. Berlin (Leipzig, Hiersemann). In-8, x-82 p. av. 54 fig. et 10 pl.

FURTWAENGLER (A.). — Die Aegineten der Glyptothek König Ludwigs I. nach den Resultaten der neuen Bayerischen Ausgrabung. München (A. Buchholz). In-8, 58 p.

Die Kunstsammlung des königl. Prof. Dr. Wilhelm von Miller in München. Herausg. von E. BASSERMANN-JORDAN. München, Bruckmann. In-4, vii-78 p. av. 39 pl.

Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875 in der königlichen Nationalgalerie Berlin, 1906. Herausg. vom Vorstand der deutschen Jahrhundertausstellung. Katalog der Gemälde. München, F. Bruckmann. Petit in-fol., 621 p. av. 1437 fig.

HAMANN (R.). — Ein Gang durch die Jahrhundert-Ausstellung (1775-1875). II : Betrachtungen über Entwicklung und Zusammenhänge in der deutschen Malerei von 1820-1860. (Wasmann, Ruths, Waldmüller, von Pettenkofen, Krüger, Ble-

chen, Spitzweg, Hausmann) (p. 41-96); III : Betrachtungen über Entwicklung und Zusammenhänge in der deutschen Malerei nach 1860 (von Menzel, Böcklin, Feuerbach, von Marées, Thoma, Leibl) (p. 97-170). Berlin, G. Reimer. In-8.

KERN (G.-J.). — Die deutsche Jahrhundert-Ausstellung. Ein Erinnerungsblatt. Berlin, E. Meyer. In-8, 55 p. av. 6 fig.

BALLHEIMER (R.). — Griechische Vasen aus dem Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe. Hamburg (Boysen et Maasch). In-8, 55 p. av. fig.

HEIDEN (M.). — Berliner Spitzenausstellung 1905. Die wichtigsten Stücke der Berliner Spitzenausstellung 1905. Unter Mitwirkung von Fräulein Marie von BUNSEN herausg. Plauen, Stoll. In-8, 32 pl. av. IV p. de texte.

Kgl. Kunstgewerbe-Museum. Der Pommersche Kunstschränk, herausg. von Julius LESSING und Adolf BRÜNING. Veröffentlichung der Orlopftiftung. Berlin, Wasmuth. In-8, 86 p. à 2 col. et 54 planches.

Meisterwerke alter Kunst aus dem Besitz von Mitgliedern des Kaiser-Friedrich-Museum-Vereins in Berlin. Berlin, Photograph. Gesellschaft. In-8, 29 pl. av. titré et table.

Grosse Berliner Kunst-Ausstellung 1906. I. Heft (16 pl. et 4 p. de texte). Berlin, Spiro. In-8 obl.

Miniatuuren-Ausstellung Berlin 1906 in den Salons Friedmann & Weber. Katalog. Berlin, Schnabel. In-8, 139 p. av. 6 pl.

Offizieller Katalog der dritten deutschen Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906. Ausgegeben Mitte Mai 1906. Dresden, Baensch. In-8, xviii-146 p. av. 4 plans,

Das alte Kunsthantwerk. (Abteilung : Techniken). Verzeichnis von den ausgestellten Gegenständen auf der dritten deutschen Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906. Dresden, Baensch. In-8, xii-228 p. av. 8 pl.

Sonderkatalog der kunstgewerblichen Abteilung der dritten deutschen Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906. Dresden, Baensch. In-8, 102 p. av. 28 pl.

Sonder-Katalog der buchgewerblichen Abteilung der III. deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906, veranstaltet und durchgeführt von dem deutschen Buchgewerbe-Verein, Sitz Leipzig. Dresden, Baensch. In-8, 102 p. av. 28 pl.

Ausstellungszeitung der III. deutschen Kunstgewerbeausstellung, Dresden 1906 Herausg. von Direktorium. Schriftleiter : E. HAENEL. Dresden, Baensch. In-4, 34 n° de 16 p. av. fig.

Offizieller Katalog der Kunst-Ausstellung der bayerischen Jubiläums-Landes-Industrie-Gewerbe- und Kunst-Ausstellung Nürnberg 1906. Nürnberg, Vertriebsstelle der offiziellen Drucksachen der bayer. Jubiläums-Landes-Ausstellung. In-8, 120 p. avec portr.

AREFJEW (N.-W.). — Illustrerter Führer durch die Berliner Kunstschatze. I. Jahrg. 1906-7. Berlin, Deutsch-Russ. Verlags-Gesellschaft. In-8, iv-82 p.

Texte en langue russe.

Tabellarische Uebersicht über die im Jahr 1906 stattfindenden Kunst-Ausstellungen. Berlin, Weiss. In-8, 15 p.

Angleterre.

Great Masters. 100 Reproductions in photogravure of the great masters' masterpieces selected mainly from private collections. Text by Matin CONWAY [ouvr. terminé]. London, Heinemann. In-4, 100 pl. av. 100 notices.

Royal Academy Pictures, 1906. Illustrating the 138th Exhibition of the Royal Academy. London, Cassel. 5 fasc. in-4 de 32 p. de grav. chacun.

The Royal Collection of Painting at Buckingham Palace and Windsor Castle. With an Introduction and descriptive Text by L. CUST. Vol. II. Windsor Castle. London, Heinemann. In-folio, 180 pl. avec notices.

Éd. française sous le titre : « Collection royale des peintures de S. M. Edouard VII. Vol. II : Château de Windsor. » (Paris, Hachette).

Illustrated Catalogue of a Loan collection of portraits of english historical personages who did between 1714 and 1837, exhibited in the Examination Schools, Oxford, april and may 1906. Oxford Univ. Press. In-4.

Autriche.

Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. Herausg. von D. Jos. MEDER. Band XI, Lief. 5-6 (de chacune 5 pl.). Wien, F. Schenck. In-4.

Meisterwerke der fürstl. Liechtensteinischen Gemälde-Galerie in Wien. Berlin, Photograp. Gesellschaft. In-folio, 48 pl. av. titre et texte.

PAWLOWICZ (E.). — Muzeum in Lubomirskieh. [Le Musée Lubomirski à Lemberg]. Lemberg. In-8, 32 p.

Katalog der Ausstellung von europäischem Porzellan (mit Ausschluss von Altwiener Porzellan) im Kaiser Franz Joseph-Museum in Troppau. Troppau, Gollmann. In-8, xi-130 p. av. 8 pl.

Belgique.

Koninklijke muzeum van schoone kunsten te Antwerpen. Beschrijvend catalogus. I. Oude meesters (xv-363 p.); — II. Moderne meesters (xi-182 p.). Antwerpen, drukk. J. Boucherij. In-8.

Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique par van den GHEYN, S. J. Tome V : Histoire, Hagiographie. Bruxelles, Lamertin. In-8, viii-701 p.

DESTRÉE (J.). — Tapisseries et sculptures bruxelloises à l'Exposition d'art ancien à Bruxelles organisée à Bruxelles au Cercle artistique et littéraire, de juillet à octobre 1905. Texte historique et des-

criptif. Bruxelles, G. van Oest. In-folio, 96 p. av. 50 pl.

Danemark.

BROCK (P.). — Die chronologische Sammlung der dänischen Könige im Schlosse Rosenborg. Kopenhagen, Gad. In-8, 40 p.

SCHMIDT (N.). — Choix de monuments égyptiens faisant partie de la Glyptothèque Ny-Carlsberg, fondée par M. C. Jacobsen. København. In-folio, 4 p. et 6 planches.

Statsbibliotheket i Aarhus. Smaa Bogfortegnelser. I. Bygningskunst. Fortegnelse over Bøger og danske Tidsskriftabhandlinger vedrørende Bygningskunsten og dens Historie. Aarhus, Köster. In-8, 24 p.

JACOBSEN (C.). — Ny Carlsberg Glyptoteks Tilblivelse. København, Tryde. In-4, 78 p. av. 4 pl.

Thorwaldsens Museum. København, Gad. In-8, 64 p. av. 65 fig.

Egypte.

Catalogue général des Antiquités égyptiennes du Musée du Caire, publié sous la direction du service des Antiquités. N° 33101-33285 : Greco-egyptian coffins, masks and portraits, by C.-C. EDGAR (136 p. av. 48 pl.); — N° 29501-29733 et 29751-29834 : La Faune momifiée de l'ancienne Egypte, par GAILLARD et DARESSY (159 p. av. 146 pl.). Le Caire, impr. de l'Institut français d'archéologie orientale. In-4.

Etats-Unis.

Handbook of the Museum of Fine Arts Boston. Boston. In-16, 204 p. av. fig. et plans.

France.

Musée national du Louvre. Catalogue des vases antiques de terre cuite, par Edmond POTTIER. 3^e partie : L'Ecole attique (p. 601-1133). Paris, Lib.-Imp. réunies. In-16.

HÉRON DE VILLEFOISSE (A.) et MICHON (E.). — Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines. Acquisition de l'année 1905. Paris. In-8, 7 p.

LAPAGE (F.). — Souvenirs du Luxembourg. Jardins et Musée. Paris, Gaillard. In-8, 128 p. av. grav.

Catalogue sommaire des collections municipales du palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Notice historique du palais des Beaux-Arts et des collections municipales, par H. LAPAUZE. Paris, Mottezo. In-18, 344 p.

ROSMER (J.). — Une visite au Musée Carnavalet. T. I^{er} : Collections antiques, topographiques, révolutionnaires et du Premier Empire. Les Chatelles par Raon-l'Etape (Vosges), Geisler; Paris, 14, rue des Minimes. In-8, 137 p. av. grav.

Les Dentelles anciennes du Musée des Arts décoratifs. Reproduction de 117 dentelles appartenant à la collection du musée. Paris, Schmid. In-4, 28 pl.

Catalogue raisonné de la collection Martin Le Roy (Moyen âge et Renaissance), publié sous la direction de M. J.-J. MARQUET

- de VASSELOT. *Fasc. II : Ivoires et sculptures*, par R. KOECHLIN. Paris, Foulard. In-4 134 p. et 38 pl.
- Catalogue de la bibliothèque du musée Thomas Dobrée. T. I^{er} Manuscrits, par G. DURVILLE (xvi-704 p. av. grav. et pl.); — t. II: Imprimés (1^{re} partie), par L. POLAIN (xi-615 p. av. grav. et pl.). Nantes, impr. Joubin-Beuchet. In-8, xi-615 p.
- Catalogue des autographes (Inventaire des lettres, Chartes et Pièces manuscrites) du musée Thomas Dobrée, par P. DE LISLE DU DRENUC. Nantes, Grimaud. In-8, vi-146-xxvi p.
- Catalogue des estampes du musée Thomas Dobrée par M. LOYS DELTEIL. Paris, Rapilly. In-8, xv-264 p.
- Bibliothèque Nationale. Département des Estampes. Pièces choisies de l'École française. Choix d'estampes et dessins du xv^e au xix^e siècle. Notices par H. BOUCHOT. Paris, Foulard. In-folio, 100 pl. av. titre.
- Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale (auteurs). T. XXV : (Cau-Chaillly). Paris, Imp. Nat. In-8 à 2 col., 1242 col.
- DEVILLE (E.). — Notices sur quelques manuscrits normands conservés à la bibliothèque Sainte-Geneviève. VIII : Manuscrits provenant du département de la Manche (12 p.); — IX. Manuscrits provenant du département de l'Orne (10 p.); — X. Manuscrits divers (9 p.). Evreux, impr. Odieuvre. In-8.
- LEX (L.). — La Cité de Dieu de la Bibliothèque de Mâcon. Pourchasse et recouvrance des très belles miniatures du xv^e siècle dérobées au manuscrit. Paris, Picard. In-4, 40 p. av. 3 pl.
- Catalogue des œuvres rétrospectives exposées par les sociétaires de la Société Nationale des Beaux-Arts dans le palais du domaine de Bagatelle, du 12 mai au 30 juin 1906. Evreux, Hérissey. In-18, 47 p.
- L'Œuvre de Fantin-Latour. Recueil de cinquante reproductions d'après les principaux chefs-d'œuvre du maître, réunis à l'occasion de l'exposition organisée à l'École Nationale des Beaux-Arts, sous le patronage de M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et de M. le sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts. Introduction biographique et critique par Léonce BÉNÉDITE. Paris, Lib. cent. des Beaux-Arts. In-folio, 35 p. av. fig. et 50 pl.
- Exposition d'œuvres du xviii^e siècle à la Bibliothèque Nationale (1906). Cent estampes (maniére noire et pointillé) choisies parmi les pièces les plus remarquables ayant figuré à l'exposition; texte de H. BOUCHOT. Fasc. I (25 pl.) Paris, Lib. centrale des Beaux-Arts. In-folio.
- Société du Salon d'Automne. Catalogue des ouvrages de Peinture, Sculpture, Gravure, Architecture et Arts décoratifs exposés au Grand Palais des Champs-Elysées du 6 octobre au 15 novembre 1906. Paris, Compagnie française du Papier-monnaie. In-16 all., 227 p.
- Salon d'Automne, Exposition de l'Art russe Paris 1906 (Moreau frères éditeurs, 159, boulevard St-Germain). In-16 carré, 140 p. av. grav. hors texte.
- Exposition à l'Ecole des Beaux-Arts des acquisitions et des commandes de l'Etat livrées en 1906. Décembre 1906. Paris, Imp. Nat. In-4, 13 p.
- HOLL (J.-C.). — Les Salons de 1906 illustrés Indépendants, Nationale, Artistes français, Salon d'Automne. Paris, édit. des Cahiers d'art. In-16, 119 p. av. fig.
- VAUXCELLES (L.). — Les Salons de 1906, Paris, Manzi, Joyant & Cie. In-folio, 88 p. av. 107 pl.
- Société franc-comtoise des Amis des Beaux-Arts et Arts industriels. Catalogue de l'exposition rétrospective des Arts en Franche-Comté au bâtiment des Musées à Besançon, avec préface par M. Henri BOUCHOT, juillet-août 1906. Besançon, Dodivers. In-16, xv-126 p.
- Exposition Coloniale 1906. Catalogue des ouvrages exposés au « Grand Palais » dans la section d'Art provencal. Marseille, établ. Mouillot fils ainé. In-16, 240 p.
- MARÇAIS (G.). — L'Exposition d'Art musulman d'Alger (avril 1905). Paris, Fontemoing. In-4, 31 p. av. 22 pl.
- Grèce.*
- SVORONOS (J.-N.). — Das Athener National Museum. Phototypische Wiedergabe seiner Schätze. Mit erläut. Text. Deutsche Ausgabe, besorgt von W. BARTH. 7. und 8. Heft (p. 183-238 du texte av. fig. et 20 pl.) Athen, Beck & Barth.
- Hollande.*
- Dessins anciens des écoles hollandaise et flamande conservés au Cabinet des estampes du Musée de l'Etat à Amsterdam, classés par E.-W. MOES, directeur. Livr. 8 (10 pl.). La Haye, Nijhoff; Paris, Rapilly. In-folio.
- COENEN (F.). — Het museum Willet-Holthuysen. Kleine studies in verband met de verzameling Willet over glas, ceramiek, zilver, enz. Amsterdam, L.-J. Veen. In-8, v-67 p. av. 41 fig. et 24 pl.
- HOLWERDA (A.-E.-J.), BOESER (P.-A.-A.) et HOLWERDA (J.-R.). — Beschrijving van de egyptische verzameling in het rijksmuseum van den oudheden te Leiden. De monumenten van het oude rijk. Uitgegeven van wege het ministerie van binnenglandsche zaken. Leiden, E.-J. Brill. In-folio, xi-23 p. av. 5 fig. et album grand in-folio de 30 pl.'
- Aegyptische Monumenten van het Nederlandsche Museum van oudheden te Leiden. Uitgegeven op last der hooge regeering. Afl. 34. Supplement : Suten-Xeft, het koninklijk boek (35 pl. av. titre). Leiden, E.-J. Brill. In-folio.
- Catalogus van de tentoonstelling Kind en Kunst, ineengezet door de commissie schilderkunst en die voor architectuur en nijverheids kunst, gedurnde de maand Januari 1906 in het Stedelijk

- Museum, Amsterdam. (Amsterdam, Joh. Müller). In-8, 82 p. av. fig. et 1 pl.
- Catalogue de l'Exposition des maîtres hollandais du XVII^e siècle organisée par MM. Frederik Muller & C^{ie} dans leurs galeries Doelenstraat 16/18 à Amsterdam en l'honneur du centenaire de Rembrandt 10 juillet-15 septembre 1906. Amsterdam, Frederik Muller & C^o. In-16, xv-52 p., avec album in-4 de 48 pl.
- Rembrandt. *Hulde te Leiden*. Catalogus der tentoonstelling von schilderijen en tekeningen van Rembrandt en van Schilderijen van andere Leidsche Meesters des zeventiende Eeuw. 15 Juli-15 September 1906. Leiden, P. J. van Breda Vriesman. In-16, 38 p.
- BOREL (H.). — Chineesche kunst. Naan leiding van de tentoonstelling gehouder te Batavia door den Nederlandsch-Indischen Kunstring. Amsterdam, L.-J. Veen. In-8, III-38 p., av. 35 fig. et 23 pl.
- Hongrie.*
- TÉREY (G. de). — Tableaux anciens du musée des Beaux-Arts de Budapest. Budapest (G. Katz). In-8, VII-219 p. av. 1 plan et 98 planches.
- Italie.*
- Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi jussu Pii PP. X consilio et opera curatorum Bibliothecæ Vaticanæ. Vol. IV: Bibliorum ss. græcorum. Codex Vaticanus gr. 1209 (cod. B) denuo phototypice expressus jussu et cura Præsidium Bibliothecæ Vaticanæ. Pars I: Testamentum Vetus. Tomus II (p. 395-944); — Vol. VII: M. Cornelii Frontonis Aitorumque reliquie quæ codice Vaticano 3750 rescripto continentur (286 pl. av. 31 p. de texte à 2 col.) Milano, Hoepli. In-folio.
- RUSCONI (A.). — La Villa, il Museo e la Galleria Borghese. Bergamo, Istituto ital. d'arti grafiche. In-8, 196 p. av. 157 fig. et 1 planche.
- Un catalogue d'œuvres d'art conservées à Rome à l'époque impériale. Texte du papyrus latin VII de Genève transcrit et commenté par Jules Nicole, avec un fac-simile. Genève-Bâle, Georg & Co. In-8, 34 p. av. 4 planches.
- Museo civico di Torino. Sezione arte antica. Cento tavole reproducenti circa 700 oggetti pubblicate per cura della Direzione del Museo. Torino, E. di Sambuy. In-folio, 100 pl. av. 16 p. de tables.
- Esposizione di Milano 1906. Mostra nazionale de belle arti. Catalogo illustrato. Milano, a cura del comitato esecutivo. In-16, 218 p. av. 96 p. d'ill. et 4 p. volante d'errata.
- Esposizione di Milano 1906. Galleria A. Grubicy. Catalogo delle mostre coll. ve. Segantini, Previati, mon. to a Segantini di Leo Bistolfi. Texto di Mario Morasso. In-16 obl., 56 p. av. 4 grav.
- Guida dell' Esposizione internazionale di Milano 1906. Milano, Vallard. In-16, 36 p. av. 1 plan.
- Milano, il Sempione e l'Esposizione del 1906. Parma, Batteli. In-16, 16 p. av. fig.
- Milano e la Esposizione internazionale de Sempione 1906. Giornale... diretto da E.-A. MARESCOTTI e E. XIMENES. Fasc. 11-20 (de chacun 16 p. av. grav.). Milano, Treves. In-folio.
- D'ALLEMAIGNE (H.-R.). — Petit guide de l'exposition rétrospective française des moyens de transport. (Exposition internationale de Milan, 1906). Saint-Cloud, imp. Belin. In-8, 40 p. et planches.
- Norvège.*
- Aarbog Vestlandske Kunstdustrimuseums, for 1905. Bergen. In-8, 140 p. Non mis dans le commerce.
- Beretning om Kristiana Kunstdustrimuseums Virksomhed i Aaret 1905. Med en Afhandling af H. DEDEKAN : Kinesisk porcelæn i Kristiania Kunstdustrimuseums. 2. halvdel, Kristiania. In-8, 120 p. av. marques et 4 pl.
- OJETTI (U.). — L'arte nella Esposizione di Milano : note e impressioni. Milano, Treves. In-16, 200 p.
- Russie.*
- BAYE (J. de). — Quelques émaux occidentaux conservés au Musée impérial historique de Moscou. Paris, Nilsson. In-8, 187 p. av. fig. et pl.
- USPENSKI (A.-J.). — Ikouy cerkowno-archeologicheskoho Museja. Liv. II. [Les Icônes du Musée ecclésiastique-archéologique de la Société pour l'histoire ecclésiastique]. Moscou. Gr.in-folio, 30p.av.10 pl.
- Suède.*
- National musei Konstsamlingar, Vägledning för besökande i Konstslöjdfärdningarna. Stockholm, Centraltryckeriet. In-16, xi-76 p. av. marques.
- Suisse.*
- SARASIN (P.). — Zur Einführung in das prähistorische Kabinett der Sammlung für Völkerkunde im Basler Museum. Basel, Helbing & Lichtenhahn. In-8, 52 p. av. fig.
- X. — MUSIQUE — THÉATRE**
- ANZOLETTI (M.). — Mozart, Milano, Cagliari. In-8°, 150 p.
- AUBRY (P.). — La Musique et les musiciens d'église en Normandie au XIII^e siècle, d'après le Journal des Visites pastorales d'Odon RIEAUD. Paris, Champion. In-4, 59 p.
- BACHMANN (A.). — Le Violon. (Lutherie, œuvres, biographie). Guide à l'usage des artistes et des amateurs. Préf. de H. GAUTHIER-VILLARS. Paris, Fischbacher. In-8, xi-198 p. av. 37 grav. et 153 étiquettes de luthiers.
- BAHR (H.). — Glossen. Zum Wiener Theater (1903-1906). Berlin, S. Fischer. In-8, 497 p.
- BATKA (R.). — Die Musik in Böhmen. Berlin, Bard, Marquardt & Co. In-16, IV-100 p. av. 6 fig. hors texte et 6 facsim.
- Coll. « Die Musik ».
- BATKA (R.). — Geschichte der Musik in Böhmen. I. Buch : Böhmen unter deut-

- schem Einfluss (900-1433). Prag, Dürer-verlag. In-8, xvi-167 p.
- BATKA (R.). — Von der Zukunft des Konservativen. München, Callwey. In-8, 8 p.
- Coll. « Flugschrift des Dürer-Bundes zur ästhetischen Kultur ».
- BEETHOVEN's sämmtliche Briefe. Kritische Ausgabe, mit Erläuterungen von A.-C. KALISCHER. I. Band. 1-2, Lief. (p. 1-96). Berlin, Schuster & Loeffler. In-8.
- BEETHOVEN's sämmtliche und Aufzeichnungen. Herausg. und erläutert von F. PRELLINGER. I. Band (1783-1814). Wien, C.-W. Stern. In-8, xviii-374 p.
- Beethoven-Kalender auf das Jahr 1907. Herausg. von der « Musik ». Berlin, Schuster & Loeffler. In-8, 90 p. av. 12 pl. et facsim.
- BIE (O.). — Die moderne Musik und Richard Strauss. Berlin, Bard, Marquardt & Co. In-16, 77 p. av. 8 portraits et musique. Coll. « Die Musik ».
- BISCHOFF (H.). — Das deutsche Lied. Berlin, Bard, Marquardt & Co. In-16, 117 p. av. 20 grav. hors texte et musique. Coll. « Die Musik ».
- BOUASSE (A.). — Bases physiques de la musique. Paris, Gauthier-Villars. In-8, 112 p. av. 8 fig.
- BRAUNE (H.-L.). — Richard Wagner's Bühnenwerke in Bildern dargestellt. Das Rheingold. Leipzig, Siegel. In-4, 10 pl.
- BRAUNE (H.-L.). — Richard Wagner's Bühnenwerke, in Bildern dargestellt: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg; — Tristan und Isolde (de chacun 18 pl.). Leipzig, Siegel. In-4.
- BREITHAUPP (R.-M.). — Musikalische Zeit und Streitfragen. Berlin, Exped. der « Deutschen Bücherei ». 2 vol. in-8 : 94 et 101 p.
- BROSSET (J.). — Les Orgues du Royal Monastère de Saint-Laumer, aujourd'hui église paroissiale de Saint-Nicolas à Blois. Blois, impr. Mignault. In-8, 19 p.
- CHOP (M.). — Richard Wagner. Der Ring des Nibelungen. Das Rheingold. Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert, mit zahlreichen Notenbeispielen (112 p.); — Die Walküre. Handlung in 3 Aufzügen. Szenisch und musikalisch analysiert, mit zahlreichen Notenbeispielen (59 p.); — Siegfried. Handlung in 3 Aufzügen. Szenisch und musikalisch analysiert, mit zahlreichen Notenbeispielen (64 p.); — Götterdämmerung, Handlung in 3 Aufzügen und 1 Vorspiel. Szenisch und musikalisch analysiert, mit zahlreichen Notenbeispielen (59 p.); — Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel in 3 Aufzügen. Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert, mit zahlreichen Notenbeispielen (95 p.). Leipzig, Reclam. In-16.
- CONRAD (M.-G.). — Wagner Geist und Kunst in Bayreuth. München-Schwabing, Bonfels. In-8, 99 p.
- CURZON (H. de). — Revue critique des ouvrages relatifs à W.-A. Mozart et à ses œuvres. Essai de bibliographie mozartine. Paris, Fischbacher. In-8, 39 p.
- DESTRANGES (E.). — Consonnances et dissonnances. Études musicales. Préf. de L. de ROMAIN. Paris, Fischbacher. In-8, xvi-478 p.
- DESTRANGES (E.). — L'Enfant Roi (drame lyrique d'Emile Zola et Alfred Bruneau). Études analytiques et thématiques. Paris, Fischbacher. In-16, 67 p. av. 20 motifs thématiques.
- DIETTRICH-KALKHOFF (F.). — Geschichte der Notenschrift. I. Lief. (p. 1-32 av. 2 pl.). Jauer, Hellmann. In-8.
- Le Drame liturgique. Les Vierges sages et les Vierges folles. Titre dans le manuscrit : Sponsus (l'Epoux). Publié d'après le manuscrit (de la fin du XII^e siècle) 1139 latin de la Bibliothèque Nationale de Paris avec glose préliminaire, texte musical latin et provençal et traduction française, à l'occasion des assises musicales de la Schola Cantorum à Montpellier, par A. GASTOUÉ. Paris, éd. de la « Schola », 269, rue Saint-Jacques. In-8, 11 p.
- Documents pour servir à l'histoire des origines du théâtre musical.
- ECORCHEVILLE (J.). — De Lulli à Rameau (1690-1730). L'Esthétique musicale. Paris, impr. Fortin & Cie. In-8, x-179 p.
- EVANS (Erwies). — Tchaikovsky. London, Dent. In-8, 208 p. av. 8 fig.
- EYLAN (Wilhem) et EYLAN (Carrie). — Der musikalische Lehrberuf. Leipzig, Voigtländer. In-8, 154 p. av. 2 portraits.
- Edit. anglaise (même éditeur ; 154 p. av 2 portraits).
- FRICKE (R.). — Bayreuth vor 30 Jahren. Erinnerungen an Wahnfried und aus dem Festspielhause, nach dessen Tagebüche herausgez. und von einer Einleitung nebst Nachwort begleitet, mit 10 an denselben gerichteten und bisher noch unveröffentlichten Briefen Richard Wagners. Dresden, Bertling. In-8, m-164 p. av. portr. et 4 facsim.
- GALLET (Mme M.). — Schubert et le lied. Paris, Perrin. In-16, 301 p.
- GANDILLOT (M.). — Essai sur la gamme. Paris, Gauthier-Villars. In-4, xiii-578 p. av. fig. et musique.
- GAUDEFROY (A.). — Histoire de l'enseignement musical dans le Nord. T. 13 : Société nationale L'Union chorale des Orphéonistes lillois. Lille, impr. Morel. In-8, 114 p.
- GLASENAPP (C.-P.). — Siegfried Wagner. Berlin, Schuster & Loeffler. In-16, 79 p. av. 8 grav. hors texte.
- Coll. « Das Theater ».
- GRUNSKY (K.). — Hugo Wolf-Fest in Stuttgart 4. bis 8. X. 1906. Festschrift. Stuttgart (Grüninger). In-8, 159 p.
- GUISELIN (P.). — Causerie musicale. Douai, impr. Crépin. In-16, 286 p.
- HAGEMANN (C.). — Aufgaben des modernen Theaters. Berlin, Schuster & Loeffler. In-16, 100 p.
- Coll. « Das Theater ».

- HENNIG (C.-R.). — Einführung in das Wesen der Musik. Leipzig, Teubner. In-8, vi-122 p.
- HERRMANN (G.). — Tristan und Isolde, Bayreuth 1906. Eine Studie. Leipzig, « Cosmos ». In-8, 18 p.
- HESS (H.). — Die Opern Alessandro Stadella's. Zur Geschichte des musikal. Dramas im Seicento. Leipzig, Breitkopf & Härtel. In-8, vn-93 p.
- Isadora Duncan. 6 Bewegungsstudien von E.-G. Craig. Mit Text. Leipzig, Insels-Verlag. In-folio, 6 pl. av. iii p. de texte.
- KILIAN (E.). — Goethes Faust auf der Bühne. Beiträge zum Probleme der Aufführung und Inszenierung des Gedichtes. München, G. Müller. In-8, iv-149 p.
- KLAUWELL (O.). — Studien und Erinnerungen. Gesammelte Aufsätze über Musik. Langensalza, H. Beyer & Söhne. In-8, iii-254 p.
- KLECYNSKI (J.) — Frédéric Chopin. De l'interprétation de ses œuvres. Trois conférences faites à Varsovie. Paris, A. Noël. In-18, xii-96 p. avec grav. et musique.
- KRETSCHMAR (H.). — Musikalische Zeitfragen. 100 Vorträge. Volksausgabe, Leipzig, Peters. In-8, 86 p.
- LA LAURENCE (L. de). — La Vie musicale en province au XVIII^e siècle. L'Académie de musique et le concert de Nantes à l'hôtel de la Bourse (1727-1767). Paris, Société franc. d'imprimerie et de librairie. In-8, xxvi-211 p. et 7 grav.
- LEDERER (V.). — Ueber Heimath und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst. Ein Beitrag zur Musik- und allgemeinen Kulturgeschichte des Mittelalters. I. Band. Leipzig. In-8, xiv-429 p. av. 1 pl.
- Prologue à cet ouvrage, sous le titre : « Kelto-sche Renaissance » (Leipzig, Siegel; in-8, viii-56 p.).
- LOMBARD (L.). — Betrachtungen eines amerikanischen Tonkünstlers. Einzig berecht. Übersetzung des amerikan. Originals. Leipzig, Modernes Verlagsbureau. In-8, xvi-139 p. av. fig.
- MAGRINI (G.). — Espressione e interpretazione della musica. Milano, Hoepli. In-16, VIII-149 p. av. fig.
- MARCUS (A.). — Musikästhetische Probleme auf vergleichend-ästhetische Grundlage, nebst Bemerkungen über die grossen Figuren in der Musikgeschichte. Berlin, « Concordia ». In-8, v-132 p.
- MENNICKE (C.). — Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Nebst Biographien und themat. Katalogen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. In-8, vi-568 p.
- MICHOTTE (E.). — La Visite de Richard Wagner à Rossini (Paris, 1860). Souvenirs personnels, détails inédits et commentaires. Paris, Fischbacher. In-8, 53 p. av. portraits.
- Monographien moderner Musiker. Kleine Essays über Leben und Schaffen zeitgenössischen Tonsetzer, mit Portraits. I. Band,
- Leipzig, Kahnt Nachf. In-8, iii-189 p. av. 17 portraits.
- NAGEL (W.). — Gluck und Mozart, Ein Vortrag. Langensalza, H. Beyer & Söhne. In-8, 36 p.
- ODIER (S.). — Une erreur musicale. Auch, Impr. centrale. In-8, 23 p. et tableau.
- PALDAOFS (G.). — La musica in Oriente. Milano, Sonzogno. In-16, 63 p. av. fig.
- PROD'HOMME (J.-G.). — Hector Berlioz (1803-1869). Vorrede von Alfred BRUNEAU. Aus dem Französisch, mit vielen Verbesserungen seitens des Verfassers sowie einem ausführlichen Personen-, Sach- und Ortsregister nebst einem Nachwort von Ludwig FRANKENSTEIN. Leipzig, Deutsche Verlagsactiengesellschaft. In-8, 315 p. av. 1 portrait.
- PROD'HOMME (J.-G.). — Les Symphonies de Beethoven (1800-1827). Préface de M. Edouard COLONNE. Paris, Delagrave. In-16, xiv-492 p. av. musique.
- PEDRELL (F.). — La Festa d'Elche ou le drame lyrique liturgique espagnol. Le Trépas et l'Assomption de la Vierge. Conférence composée pour les fêtes musicales et populaires de la Schola à Montpellier. Paris, éd. de la « Schola », 269, rue Saint-Jacques. In-8, 51 p. av. musique.
- Documents pour servir à l'histoire des origines du théâtre musical.
- PIRRO (A.). — J.-S. Bach. Paris, Alcan. In-8, 251 p. av. musique.
- POMMER (J.). — Volksmusik der deutschen Steiermark. Wien (Leipzig, Robitschek). In-8, viii-386 et xiv p.
- PROVO (H.). — Die Musik als Sprache. Musikalischen Betrachtungen. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. In-8, 99 p.
- RAGGI (A. et L.). — Il teatro comunale di Cesena : memoria cronologiche, 1500-1905. Cesena, Vignuzzi. In-8, 335 p. av. fig. et pl.
- REUCHSEL (A.). — L'Art du chef d'orphéon. Préf. de H. MARÉCHAL. Paris, Fischbacher. In-8, 143 p.
- REUCHSEL (M.). — L'École classique du violon. Précedée de Notes sur le Violon à travers les siècles. Paris, Fischbacher. In-8, 101 p. av. 17 grav.
- Richard Wagner à Mathilde Wesendonk. Journal et lettres 1853-1871. Traduction de l'allemand par G. KHOPFF, préf. de H. LICHTENBERGER. Berlin, A. Duncker; Paris, Mieth; Bruxelles, Breitkopf & Härtel. 2 vol. in-16 : xv-244 p. av. 1 portrait; 260 p. avec 1 portrait.
- RICHTER (R.). — Kunst und Philosophie bei Richard Wagner. Akademische Antritts-Vorlesung. Leipzig, Quelle & Meyer. In-8, 50 p.
- RIEMANN (H.). — Manuale di armonia. Traduz. italiana sulla edizione francese di Prof. Giacomo SETTACIOLI. Leipzig, Breitkopf und Härtel. In-8 xvi-244 p.

- Allgemeiner Sänger-Kalender und Jahrbuch der deutschen Vokalkunst für das Jahr 1907. I. Jahrgang. Zürich, O. Füssli. 127 p. et 127 p. av. 3 portraits.
- SCHMID (O.). — Das geistige Band in Mozarts Schaffen. Langensalza, H. Beyer & Söhne. In-8, 20 p.
- SCHMID (O.) — Johann Michael Haydn (1737-1806). Sein Leben und Wirken. Langensalza, H. Beyer & Söhne. In-8, 19 p.
- SCHOLTZE (J.). — Vollständiger Operettentührer durch die Repertoireoperetten nebst Einführungen, geschichtl. und biograph. Mitteilungen. Berlin, Mode. In-8, XII-333 p.
- Schumann's Briefe in Auswahl, herausg. von K. STORCK. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. In-8, v-226 p.
- SOUBIES (A.). — Histoire de la musique. Îles Britanniques. Les XVIII^e et XIX^e siècles. Paris, Flammarion, In-16, 145 p. av. 1 planche.
- STRAUSS (Ed.). — Erinnerungen. Wien, Deuticke. In-8, 175 p. av. 18 pl.
- Die Theater Wiens. 40. und 41. [Schluss-] Heft: Geschichte der Hofburgtheaters, von Al. von WEILEN (vi-et p. 201-802 av. fig. et 6 pl.). Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. In-4.
- Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen. Mit einem Beitrag von Geo KAIBEL herausg. von A. WILHELM. Wien, A. Hölder. In-8, 279 p. av. 68 fig.
- VALENTIN (Caroline). — Geschichte der Musik in Frankfurt am Main vom Anfang des XIV. bis zum Anfange des XVII. Jahrhunderts. Frankfurt a. Main, Völcker. In-8, XII-280 p. av. 8 pl.
- Richard Wagner-Jahrbuch, herausg. von L. FRANKENSTEIN. I. Band. Leipzig, Deutsche Verlagsanstaltgesellschaft. In-8, VIII-333 p. av. 4 fig., 1 facsim. et 1 p. de musique.
- WETTERBERGER (A.). — Harmonielehre zum Gebrauche in Lehrverbildungsanstalten. Düsseldorf, Schwann. In-8, VIII-137 p.
- WOLZOGEN (H. von). — Musikalisch-dramatische Parallelen. Beiträge zur Erkenntnis von der Musik als Ausdruck. Leipzig, Breitkopf & Härtel. In-8, 237 p.
- WOSSIDLO (W.). — Opern-Bibliothek. Populäre Führer durch Poesie und Musik. G. Puccini : Tosca (24 p.); — P. Tschaikowsky : Eugen Onegin (18 p.). Leipzig, Rühle & Wendling. In-16.
- ZENGER (M.). — Entstehung und Entwicklung der Instrumentalmusik. I. Teil : Von den ältesten Zeiten bis inklusive Beethoven (60 p.); — II. Teil : Von Beethoven bis inklusive Johannes Brahms (39 p.). Langensalza, H. Beyer & Söhne. In-8.
- XI. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX**
- Arts et Industries, revue mensuelle illustrée des Sciences et des Arts et de leurs applications à l'industrie, I^{re} année, n° 1, avril 1906. Paris, 18, rue de Miromesnil. In-4 à 2 col., 12 p. et couverture.
- Les Arts populaires (découpage et marqueterie, broderie, pyrogravure, vitraux, cloutage, pochoir), journal mensuel de décoration. I^{re} année, n° 1, 20 mars 1906. Lyon, impr. Nicolas. In-fol, 8 p.
- Ateneo. Revista mensual. Año I, n° 1, Enero 1906. Madrid, 21, Prado. In-8, 129 p.
- L'Australie. Revue du pays messin et de la Lorraine, historique, littéraire, artistique et illustrée, paraissant tous les trois mois. Nouvelle série, I^{re} année, n° 1, juillet 1905. Metz, place Saint-Louis, 50. In-8, 126 p. av. fig. et 17 pl., et supplément de 48 p. ill.
- Der Bildhauer und Stukkateur. Herausg. von dem Arbeitgeberverband der vereinigten Bildhauer und Stukkateure Deutschlands. Frankfurt a. Main, 1. Jahrgang, 1. Heft (10 pl.). Dresden, Gewerbe-Buchhandlung. In-4.
- Bulletin de la Société d'études et de propagande pour le développement de la culture artistique et de l'enseignement du dessin. N° 1, 15 novembre 1906. [Paris, 44, rue de Rennes]. In-8, 8 p.
- Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie du 7^e arrondissement de Paris. N° 1, mars 1906. Paris, mairie du Palais-Bourbon, 416, rue de Grenelle. In-8, 32 p. av. vign. et plans.
- La Construction, journal d'architecture pratique, paraissant tous les mois. I^{re} année, n° 1, janvier 1906. Dijon, impr. Jacquot et Floret, 5, rue des Lilas. In-8, 16 p. av. dessins, plans et couverture.
- La Dentelle, journal de la dentelle et de la broderie. N° 1, janvier 1906. Paris, Schmid. In-8, 8 p. av. fig.
- Mensuel.
- Le Journal lyrique, revue littéraire, musicale et orphéonique. Paraissant le 25 de chaque mois. I^{re} année, n° 1, juin 1906. Paris, 59, rue Saint-Antoine. In-8 à 2 col., 6 p. av. musique et couverture.
- La Lecture française (arts, lettres, sciences) paraissant le 25 de chaque mois. I^{re} année, n° 1, 25 juin 1906. Bordeaux, impr. Pech & Cie. In-8, 44 p. av. grav. et couverture.
- La Musique française et étrangère. Revue mensuelle de l'art musical. I^{re} année, n° 1, 28 avril 1906. Paris, Cresson frères. In-4, à 3 col., 6 p.
- Die Musik-Welt. I. Jahrgang, 1. Heft (72 p.). Berlin, Verlag der *Musik-Welt*. In-4. Trimestriel.

Les Nouvelles musicales, bulletin trimestriel. 1^{re} année, n° 1, janvier-février-mars 1906. Paris, 20, rue du Dragon. In-8 à 2 col., 8 p.

« Pro Alesia ». Revue mensuelle des fouilles d'Alise et des questions relatives à Alésia, publiée sous le patronage de la Société des Sciences de Semur. N° 1, juillet 1906. Paris, Armand Colin. In-8, 16 p. av. 1 grav. et 1 pl.

La Rassegna di diritto industriale, artistico e litterario: rivista mensile. Anno I, fasc. 1. Roma, via Montecatini, 17. In-8.

Revue des Flandres, revue régionaliste d'art, de littérature et de sociologie, organe de la vie flamande en France et en Belgique, paraissant le 20 de chaque mois. 1^{re} année, n° 1, février 1906. Lille, impr. Morel. In-8, 32 p. et couverture.

Revue du monde musulman publiée par la Mission scientifique du Maroc. Vol. I, n° 1, novembre 1906. Paris, Leroux. In-8, 114 p. av. grav., cartes et couv.

La Revue préhistorique (Annales de paléthnologie), revue mensuelle, 1^{re} année, n° 1, janvier-février 1906. Paris, Vigot frères. In-8, 40 p. av. fig. et couverture.

La Scandinavie, revue illustrée des royaumes de Suède, Danemark, Norvège et du grand-duché de Finlande, paraissant les 1^{er} et 15 de chaque mois. 1^{re} année, n° 1, 15 août 1906. Paris, impr. Dupont. In-4 à 2 col., 16 p. av. grav. et musique.

Süddeutsche Sängerzeitung. I. Jahrg., Nr. 1, August 1906 (12 p.). Heidelberg, Hostenstein. In-4.

Mensuel.

Die Stimme. Centralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene. Herausg. von Th.-S. FLATAU, K. GAST, und AL. GUSINDE. I. Jahrg., 1. Heft, Oktober 1906 (32 p.). Berlin, Troitzsch & Sohn. In-8.

Mensuel.

Le Violon, journal mensuel de musique classique et moderne pour violon seul. 1^{re} année, n° 1, juillet 1906. Paris, impr. J. et H. Pitault. In-8, 12 p.

Wiener Volksmusik. Musikalisch belletristische Zeitschrift mit Musikbeilage. Herausg. und Red.: L. SPROWACKER. I. Jahrg. 1906. Wien (A. Lechner & Sohn). In-4, 4 p. et 4 p. de musique.

Il paraît 24 numéros par an.

AUGUSTE MARGUILLIER



TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1906

QUARANTE-HUITIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE — TOME TRENTÉ-SIXIÈME

TEXTE

1^{er} JUILLET — 589^e LIVRAISON

	Pages
Paul Durrieu LES « ANTIQUITÉS JUDAÏQUES » DE JOSÉPHE A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.	5
H. de Geymüller LES PEINTURES DÉCORATIVES DE PAUL ROBERT DANS L'ESCALIER DU MUSÉE DE NEUCHATEL.	14
Émile Bertaux SANTO DOMINGO DE SILOS.	27
Paul Jamot LES SALONS DE 1906 (3 ^e et dernier article).	45
Casimir Stryienski DEUX TABLEAUX DE FRANÇOIS GUÉRIN.	70
Louis Batiffol MADAME RÉCAMIER A L'ABBAYE-AUX-BOIS ET LE TABLEAU ORIGINAL DE DEJUINNE.	75
Auguste Marguillier BIBLIOGRAPHIE : Ouvrages récents sur Menzel (H. von Tschudi; J. Meier-Graefe).	82

1^{er} AOUT — 590^e LIVRAISON

F. Schmidt-Degener REMBRANDT IMITATEUR DE CLAUS SLUTER ET DE JEAN VAN EYCK.	89
Maurice Tourneux L'EXPOSITION DU XVIII ^e SIÈCLE A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE (2 ^e et dernier article).	109
Gustave Kahn ARTISTES CONTEMPORAINS. — ALFRED AGACHE.	124
Paul Bonnefon UN PORTRAIT DE MADAME DE GRIGNAN.	137
Frédéric Régamey UN COIN DE LA VIEILLE ALSACE (1 ^{er} article).	145
Philippe Auquier L'EXPOSITION GÉNÉRALE D'ART PROVENÇAL A MARSEILLE (1 ^{er} article).	164
Salomon Reinach; A.M. BIBLIOGRAPHIE : La Sculpture attique avant Phidias (H. Lechat); Le Musée des Arts décoratifs : le Bois (L. Metman et G. Brière).	173
XXXVI. — 3 ^e PÉRIODE	68

1^{er} SEPTEMBRE — 591^e LIVRAISON

	Pages	
Jules Momméja.	LE « BAIN TURC » D'INGRÉS.	177
Prosper Dorbec.	JOSEPH DUCREUX (1735-1802).	199
E. Bertaux.	UN TRIPYQUE FLAMAND DU XV ^e SIÈCLE A VALENCE.	217
Frédéric Régamey.	UN COIN DE LA VIEILLE ALSACE (2 ^e et dernier article).	223
Lewis Einstein et François Monod.	LE MUSÉE DE LA SOCIÉTÉ HISTORIQUE DE NEW-YORK (2 ^e et dernier article).	235
Philippe Auquier.	L'EXPOSITION GÉNÉRALE D'ART PROVENÇAL A MARSEILLE (2 ^e et dernier article).	236
R. M.	BIBLIOGRAPHIE : Peintres genevois, 2 ^e série (D. Baud-Bovy).	264

1^{er} OCTOBRE — 592^e LIVRAISON

F. Schmidt-Degener	LE TROISIÈME CENTENAIRE DE REMBRANDT EN HOLLANDE.	263
Emil Jacobsen.	QUELQUES MAITRES DES VIEILLES ÉCOLES NÉERLANDAISE ET ALLEMANDE A LA GALERIE DE BRUXELLES.	281
Jean Locquin.	L'ART FRANÇAIS A LA COUR DE MECKLEMBOURG AU XVIII ^e SIÈCLE : J.-B. OUDRY ET LE GRAND-DUC CHRISTIAN-LUDWIG.	301
F. de Mély.	LA « MISE AU SÉPULCRE » DE SOLEMES ET LES SIGNATURES DE VASORDY ET FABERTI.	315
Émile Michel.	ARTISTES CONTEMPORAINS. — AUGUSTE RAVIER (1814-1894).	323
Joseph Reinach.	LE VAN EYCK DE BRUGES : UNE LETTRE DE GAMBETTA.	336
Arthur Mayger Hind.	LA COLLECTION REEVE AU BRITISH MUSEUM (DESSINS D'ARTISTES DE L'ÉCOLE DE NORWICH).	340
Charles Du Bos; — Léon Rosenthal	BIBLIOGRAPHIE : Pistoie et ses œuvres d'art (O.-H. Giglioli); — Vittore Carpaccio (G. Ludwig et P. Molmenti).	349

1^{er} NOVEMBRE — 593^e LIVRAISON

Georges Bénédite.	LES ANTIQUITÉS ÉGYPTIENNES AU MUSÉE DU LOUVRE : LES DERNIÈRES ACQUISITIONS.	333
Denis Roche.	UN PEINTRE PETIT-RUSSIEN A LA FIN DU XVIII ^e SIÈCLE ET AU COMMENCEMENT DU XIX ^e : VLADIMIR-LOUKITCH BOROVIKOVSKI (1757-1825) (1 ^{er} article).	367
Paul Lafond.	LA CHAPELLE SAN JOSÉ A TOLÈDE ET SES PEINTURES DU GRECO.	382
Léonce Bénédite.	ARTISTES CONTEMPORAINS. — J.-J. HENNER (2 ^e article).	393
Lucien Bégule et Emile Bertaux.	UN VITRAIL PROFANE DU XV ^e SIÈCLE.	407
Roger Marx.	NOTES SUR L'EXPOSITION DE MILAN.	417
William Ritter.	CORRESPONDANCE DE ROUMANIE : L'EXPOSITION NATIONALE JUBILAIRE DE BUCAREST.	428
S.; — Auguste Marguillier.	BIBLIOGRAPHIE : Albert Besnard (G. Mourey); — L'Art en Belgique au xix ^e siècle (Henri Hymans; Camille Lemonnier).	437

TABLE DES MATIÈRES

539

1^{er} DÉCEMBRE — 594^e LIVRAISON

	Pages	
Edmond Pottier	ÉTUDES DE CÉRAMIQUE GRECQUE	441
Paul Jamot	LE SALON D'AUTOMNE	456
Denis Roche	UN PEINTRE PETIT-RUSSIEN A LA FIN DU XVIII ^e SIÈCLE ET AU COMMENCEMENT DU XIX ^e : VLADIMIR-LOUKITCH BOROVIKOVSKI (1757-1825) (2 ^e et dernier article).	485
Roger Marx	LES « IMPRESSIONS D'ITALIE » DE M. EDGAR CHAHINE.	502
Louis Dimier.	LE PORTRAIT DE CHARLOTTE DE FRANCE DU PRÉSUMÉ JEAN CLOUET	507
Auguste Marguillier . .	BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1906.	511

GRAVURES

1^{er} JUILLET — 589^e LIVRAISON

Les « Antiquités judaïques » de Josèphe à la Bibliothèque Nationale : L'Entrée du roi Hérode à Jérusalem, miniature de Jean Fouquet; Prise de Jérusalem par l'armée de Nabuchodonosor, miniature du même; Les frères d'Hérode-Antipas, miniature, école française, xv ^e siècle; Sac du temple par Antiochus, miniature, école française, xv ^e siècle; Funérailles d'Hérode, miniature, école française, xv ^e siècle.	7 à 13
Œuvres de Paul Robert : Étude pour la « Vie agricole », dessin, en tête de page; Peintures décoratives dans l'escalier du Musée de Neuchâtel; La Vie agricole, panneau décoratif (<i>ibid.</i>); La Vie industrielle (<i>ibid.</i>); L'Avènement du Christ (<i>ibid.</i>).	14 à 23
Vue générale de Silos, en tête de page ; Chapiteau du xi ^e siècle (Cloître de Silos), en lettre ; Cloître de Santo Domingo de Silos, xi ^e -xii ^e siècles; Chapiteaux du xi ^e siècle (Cloître de Silos); Coffret provenant du trésor de l'abbaye de Silos, ouvrage musulman exécuté à Cuenca en 1026 (Musée provincial de Burgos); Le même coffret, face latérale (<i>ibid.</i>); Calice ministériel de saint Dominique de Silos, xi ^e siècle (Trésor de l'abbaye de Silos); La Descente de Croix, bas-relief, xii ^e siècle (Cloître de Silos); La Mise au tombeau et la Visite des Saintes Femmes, bas-relief, xii ^e siècle (<i>ibid.</i>); L'Incrédulité de saint Thomas, bas-relief, xii ^e siècle (<i>ibid.</i>); L'Annonciation et le Couronnement de la Vierge, bas-relief, xiii ^e siècle (<i>ibid.</i>); Chapiteau du xiii ^e siècle (<i>ibid.</i>)	27 à 43
Les Salons de 1906 : Statue tombale de M. Léon Dru, marbre par M. A. Frémiet (Société des Artistes Français), en tête de page; Buste de M. Berthelot, bronze par M. A. Rodin (Société Nationale des Beaux-Arts); Jeune fille se coiffant, statue en pierre par M. A. Bartholomé (<i>ibid.</i>); L'Hiver, statue en plâtre, par M. Hippolyte Lefebvre (Société des Artistes français); Berger couché, statue en plâtre, par M. E. Nivet (<i>ibid.</i>); Chapiteau des Baisers, pierre, par M. E. Derré (<i>ibid.</i>); Le Printemps, statue en marbre, par M. E. Gaudissard (<i>ibid.</i>); Vase en pâte de verre, par M. Albert Dammouse (Société Nationale des Beaux-Arts); Bijou, par M. René Lalique (Société des Artistes français).	45 à 69

	Pages
<i>Les Fils de Cain</i> , groupe en bronze, cire perdue, par M. P.-M. Landowski (Salon de la Société des Artistes français) : héliogravure Massard, tirée hors texte	50
<i>Le Débarcadère du Temple à Londres</i> , eau-forte originale de M. Joseph Pennell (Salon de la Société des Artistes français), tirée hors texte	60
<i>Marine</i> , pointe sèche, par M. Charles Cottet, tirée hors texte	62
Oeuvres de François Guérin : Le Concert (coll. de M ^{me} R.); La Joueuse de dominos (<i>ibid.</i>)	73 et
<i>Madame Récamier dans son intérieur à l'Abbaye-aux-Bois</i> , par F.-H. Dejeunne (coll. de M...) : photogravure, tirée hors texte.	78
Oeuvres de Menzel : L'Homme au cigare, pastel (Nationalgalerie, Berlin); Soldats morts, aquarelle; Scène de bal, gouache; Forge à Hofgastein, gouache (Nationalgalerie, Berlin)	82 à 87
<i>Matin de Mercredi des Cendres</i> , gouache par Menzel (1885) (Nationalgalerie, Berlin) : photogravure, tirée hors texte	84

1^{er} AOUT — 590^e LIVRAISON

L'Investiture de Philippe le Bon comme souverain de Hollande, statuettes en bronze fondues par Jacques de Gérines (Musée Néerlandais, Amsterdam); L'Innocence, statuette en bronze fondu par le même (<i>ibid.</i>); Vierge de l'Annonciation, revers peint d'un volet de retable par Jean van Eyck (Musée de Dresde); Fragment de l'« Adoration des Mages » par Rembrandt (Buckingham Palace); L'Humilité, statuette en bronze fondu par Jacques de Gérines (Musée Néerlandais, Amsterdam); Jacob bénissant ses petits-fils, par Rembrandt (Musée de Cassel); La Pudeur, statuette en bronze fondu par Jacques de Gérines (Musée Néerlandais, Amsterdam); La « Fiancée juive », par Rembrandt (Rijksmuseum, Amsterdam)	93 à 103
<i>Portrait de Rembrandt par lui-même</i> (Musée impérial de Vienne) : eau-forte de M. Ch. Waltner, tirée hors texte	106
L'Exposition du XVIII ^e siècle à la Bibliothèque Nationale : Le Bosquet d'amour, gravure en couleurs par J.-B. Chapuy, d'après Lavreince; Portrait d'Emira Marceau, gravure en couleurs par Antoine-François Sergeant-Marceau; Le Bien coiffé, gravure en couleurs par Debucourt; Lady Bampfylde, gravure à la manière noire par T. Watson, d'après Reynolds; Frances, marquise de Cambden, gravure au pointillé par Schiavonetti, d'après Reynolds; La Veuve, gravure à la manière noire par William Ward, d'après Smith	111 à 119
<i>L'Ouïe</i> , d'après l'eau-forte d'Augustin de Saint-Aubin : photogravure, tirée hors texte	112
<i>Portrait d'Anne Montgomery, marquise de Townshend</i> , par Reynolds (coll. de M. Louis Cahen d'Anvers) : héliogravure Chauvet, tirée hors texte.	118
<i>Marie-Antoinette examinant un plan</i> , groupe en biscuit de Sèvres du XVIII ^e siècle (collection de M. A. Reyre) : photogravure, tirée hors texte	120
Portrait du peintre Alfred Agache, dessin par M. J. Duvocelle. Oeuvres d'Alfred Agache : Deuil; Les Parques; Le Secret; La Fortune (Musée de Lille); Parque endormie; Fantaisie.	121 à 136
Portrait de la comtesse de Grignan, par Laurent Fauchier (coll. de M. le comte de Gallard)	139
Ammerschwihr, Kienzheim et Kaysersberg, d'après une gravure de la « Topographia Alsatiae completa » de Mathieu Merian (1663), en tête de page; Clé de voûte d'une porte charretière à Belzenheim, en lettre; Le Quai de la Weiss, vu du pont fortifié de Kaysersberg, d'après une aquarelle de M. Frédéric Régamay; La Fontaine sur la place de l'Eglise, à Kaysersberg; Retable en bois sculpté (1518) (Eglise paroissiale, Kaysersberg); Sépulcre des XV ^e et XVI ^e siècles (<i>ibid.</i>); La Déposition de croix, retable en	

TABLE DES MATIÈRES

544

Pages

bois sculpté, xv ^e siècle (<i>ibid.</i>) ; Enseigne de boulanger à Ammerschwihr, en cul-de-lampe	145 à 160
L'Exposition générale d'art provençal à Marseille : Portrait de femme, par Bernard (coll. de M. G. Usslaub) ; Portrait du peintre Verdussen et de sa femme, par Honoré Revelly (Musée de Toulon) ; Petite fille dans les blés, par G. Ricard (coll. de M. André Arnavon)	165 à 169
<i>Portrait de Mme de Montvalon</i> , par Carlé Vanloo (coll. de M. le comte de Demandolx-Dedons) : photogravure, tirée hors texte	168
Statuette de femme en marbre peint, deuxième moitié du vi ^e siècle avant J.-C. (Musée de l'Acropole d'Athènes)	174

1^{er} SEPTEMBRE. — 591^e LIVRAISON

Œuvres de Ingres : Baigneuse (1807) d'après la gravure au trait de Réveil (Musée Bonnat, Bayonne) ; La « Grande Baigneuse » (Musée du Louvre) ; La « Grande Odalisque » (Musée du Louvre) ; La Baigneuse (1828), d'après la gravure au trait de Réveil (ancienne coll. Hauguet) ; L'« Odalisque à l'esclave », d'après la gravure au trait de Réveil (ancienne coll. Marcotte) ; Etudes pour le « Bain turc », dessins (Musée de Montauban) ; Le Bain turc (état du tableau en 1852)	179 à 193
<i>Etudes pour le « Bain Turc »</i> , dessins par Ingres (collection Bonnat) : héliogravure Chauvet, tirée hors texte	190
<i>Le Bain Turc</i> , par Ingres (collection du prince Amédée de Broglie) : gravure au burin, par M. J. Corabœuf, tirée hors texte	196
Œuvres de Ducreux : Le Moqueur (portrait de l'artiste) (app. à M. Abel Cournault, à Nancy), en lettre ; Le Bâilleur (portrait de l'artiste) (app. à M ^{me} Simonin, à Nancy) ; Le « Joueur » de Régnard (portrait de l'artiste), d'après la gravure de L. T. C. ; Louis XVI en janvier 1793, dessin (Musée Carnavalet) ; Portrait de Méhul, pastel (Musée de Versailles) ; Portrait de la femme de l'artiste (app. à M. Batherosse, à Niort)	199 à 215
<i>Le Crucifiement, la Descente de Croix, la Résurrection</i> , triptyque, école flamande, xv ^e siècle (Collège du Corpus Christi, Valence) : héliogravure Chauvet, tirée hors texte	218
L'Adoration des Mages, panneau d'un polyptyque par le maître du triptyque de Valence (Musée du Prado, Madrid)	221
Enseigne de boulanger à Ammerschwihr, dessin de M. Frédéric Régamey, en lettre ; Portail de l'église paroissiale de Kaysersberg, xii ^e siècle ; Le « Grand Bon Dieu de Kaysersberg », sculpture en bois du xv ^e siècle, dessin de M. Frédéric Régamey (Chapelle Saint-Michel, Kaysersberg) ; Pierre tombale du comte Lazare de Schwendi (1584), dessin du même (Eglise de Kienzheim) ; Pierre tombale du comte Guillaume de Schwendi (1609), dessin du même (<i>ibid.</i>)	223 à 233
Mariage mystique de sainte Catherine, par Gérard David (Musée de la Société Historique, New-York) ; Crucifixion, école de Cologne, xv ^e siècle (<i>ibid.</i>) ; Le Repos pendant la fuite en Egypte, école flamande, commencement du xv ^e siècle (<i>ibid.</i>) ; La Reine Marie-Anne d'Autriche, tableau attribué à Velazquez (<i>ibid.</i>) ; Portrait d'un janséniste, par Philippe de Champaigne (<i>ibid.</i>) ; Portrait de Miss S. Blodgett, par Gilbert Stuart (Musée de l'Académie de Pensylvanie, Philadelphie)	237 à 233
L'Exposition générale d'art provençal à Marseille : Génie funéraire, par Chardigny (Musée de Marseille) ; Buste de Mirabeau, par Lucas de Montigny (coll. de M. le commandant Lucas de Montigny) ; Plat en faïence de Marseille, par Bonnefoy (coll. de M. Périclès Zarifi) ; Surtout en faïence de Moustiers à décor de Bérain (coll. de M. Charles Nodet) ; Vierge en faïence de Marseille, par Fauchier (coll. de M. Marius Bernard) ; Panetièr provençal cintré, xviii ^e siècle (coll. de M. Louis Grobet) ; Imposte en fer forgé, travail marseillais, xviii ^e siècle (coll. de M. Abel Nathan)	257 à 263

1^{er} OCTOBRE. — 592^e LIVRAISON

	Pages
<i>Triomphe d'un consul romain</i> , par Rembrandt (coll. de M. B. Newgass, Londres) : héliogravure Massard, tirée hors texte.	268
<i>Jahel et Sisara</i> , dessin par Rembrandt (coll. de M. C. Hofstede de Groot) : photogravure, tirée hors texte	274
L'Exposition de Leyde à l'occasion du troisième centenaire de Rembrandt : Vue d'un canal, par Jan van Goyen (Musée de Leyde), en tête de page ; Portrait de Catrina Hooghsaet, par Rembrandt (coll. de lord Penrhyn, Penrhyn Castle) ; Portrait de Adriaen van Rijn, frère de l'artiste, par Rembrandt (coll. de M. le comte F.-N. Potocki, Paris) ; Andromède, par Rembrandt (coll. de M. A. Bredius, La Haye) ; Jan Six à la fenêtre, par Rembrandt (Musée Bonnat, Bayonne) ; Le Benedicite, par Jan Steen (coll. de M. Salting, Londres) ; Intérieur, par Pieter de Hooch (coll. de M. Adolphe Schloss, Paris) ; Etude d'après un vieillard, par Rembrandt (coll. de M. Léon Janssen, Bruxelles), en cul-de-lampe.	265 à 280
Les Écoles néerlandaise et allemande au Musée de Bruxelles : Les Epreuves de Job, par Barend van Orley ; Les Calamités humaines, par le même ; La Légende de sainte Anne (panneau central), par Jean van Coninxlo ; Episodes de la vie de saint Benoît, par le même ; La Vierge avec l'Enfant et deux saintes, par Cornelis van Coninxlo ; Le Christ en croix, par Rogier van der Weyden, panneau central du triptyque de la famille Sforza.	283 à 299
Oeuvres de J.-B. Oudry : La Grue morte (Musée de Schwerin), en lettre ; Portrait du prince Frédéric de Mecklembourg (ibid.) ; L'Attaque du loup (ibid.) ; L'Aqueduc d'Arcueil (ibid.) ; Chevreuil et ses petits (ibid.).	301 à 314
La « Mise au Sépulcre » de l'abbaye de Solesmes : La Vierge et saint Jean, Ensemble du monument ; Joseph d'Arimathie ; Un Ange.	315 à 322
A Crémieu, dessin par Auguste Ravier (coll. de M. Noël Thiollier), en tête de page ; Portrait d'Auguste Ravier d'après l'eau-forte de M. François Guiguet, en lettre. Oeuvres d'Auguste Ravier : Les Bords du Tibre, lavis à l'encre de Chine ; Dans la Campagne romaine, aquarelle (app. à M ^{me} Ravier) ; A Morestel, dessin (ibid.) ; Près de Morestel, aquarelle (coll. de M. Noël Thiollier) ; La Roche, près Morestel, aquarelle (ibid.)	324 à 333
A Crémieu, aquarelle par A. Ravier : photogravure, tirée hors texte	330
La Vierge adorée par saint Georges, saint Donatien et le chanoine van der Paele, par Jean van Eyck (Musée de Bruges) : héliogravure Braun, Clément et C ^{ie} , tirée hors texte	336
La Collection Reeve au British Museum : L'Inondation, dessin par J.-S. Cotman, en tête de page ; Portrait de John Sell Cotman, dessin par son fils Miles Edmund Cotman, en lettre ; Dans le parc de Duncombe, dessin par J. S. Cotman ; Le Ruisseau ombragé, dessin par le même ; Le Herseur, dessin par le même.	340 à 347

1^{er} NOVEMBRE. — 593^e LIVRAISON

Les Antiquités égyptiennes au Musée du Louvre : Cynocéphale en calcaire, art du Moyen Empire ; Vases canopes en céramique émaillée ayant vraisemblablement renfermé les viscères de Ramsès II ; Buste du roi Aménôthès IV-Akhounaton, calcaire primitivement peint ; Colonne en calcaire provenant des environs de Karnak	357 à 365
Buste du roi Aménôthès IV-Akhounaton, calcaire primitivement peint (Musée du Louvre) : héliogravure Chauvet, tirée hors texte.	364

TABLE DES MATIÈRES

543

Pages

Portrait de V.-L. Borovikovski, par son élève Bougaévski-Blagodatnii, en lettre. Œuvres de V.-L. Borovikovski : Portrait de M ^{me} Marie-Ivanovna Lopoukhine (Galerie Trétiakov, Moscou); Portrait du tsar Paul I ^r (Galerie Romanov, Saint-Pétersbourg); Portrait de la princesse Lopoukhine (app. au prince N. Lopoukhine-Demidoff, à Korsoun)	367 à 379
Œuvres du Greco : Saint Joseph (Chapelle San José, Tolède); Saint Martin (réplique du tableau de la chapelle San José de Tolède, app. à M. X**, Paris); La Vierge avec l'Enfant Jésus accompagnés de deux saintes (Chapelle San José, Tolède); L'Assomption de la Vierge (ibid.)	385 à 391
Œuvres de J.-J. Henner : Portrait de l'artiste (1847) (app. à M. Jules Henner); Portrait de Séraphin Henner (ibid.); Portrait de M. Clavé (app. à M ^{me} Clavé); Portrait de M ^{me} Clavé (ibid.)	397 à 403
Armes de la famille de la Bessée (sculpture à l'hôtel de la Bessée, Villefranche-sur-Saône), en lettre; Joueurs d'échecs, vitrail français du xve siècle (app. à M ^{me} la comtesse de Fleurieu); Joueurs d'échecs du xv ^e siècle, gravure au burin par Selot (1671); Joueurs d'échecs, ivoire français du xiv ^e siècle (Musée de Cluny)	407 à 415
Exposition de Milan : Cortège nuptial dans les Abruzzes, par M. Camillo Innocenti (Palais des Beaux-Arts), en tête de page; Les Heures du matin, par Giovanni Segantini (Pavillon de la galerie Grubicy); Monument à la mémoire de Segantini, par M. Bistolfi (ibid.); Portrait du peintre Antonio Mancini, par lui-même (Palais des Beaux-Arts); L'Amazone, par M. Ettore Tito (ibid.)	417 à 425
Le Pavillon royal à l'Exposition nationale jubilaire de Bucarest, en tête de page; Monument funéraire par A. Clavel (Cimetière Bellio, à Bucarest), en lettre; Eglise des Trois Hiérarques, à Jassy; Type de « coula » (maison de campagne roumaine); Attelage roumain, par M. N.-I. Grgorescu; Les « kivutzé » (badigeonneuses de maisons), par M. Jean Stériadi	428 à 435
<i>Étude</i> , eau-forte originale de M. Albert Besnard, tirée hors texte.	438

1^{er} DÉCEMBRE. — 594^e LIVRAISON

Peintures de vases grecs : Le Jardin des Hespérides, pyxis attique du v ^e siècle (British Museum), en tête de page; Hercule combattant Géryon, coupe d'Euphronios, v ^e siècle (Musée de Munich); Hercule et Eurysthée, coupe du même (British Museum); La Prise de Troie, coupe de Brygos, v ^e siècle (Musée du Louvre); Danse de jeunes filles, cratère attique du v ^e siècle (Musée de Rome); Combat de Grecs et d'Amazones, cratère attique du v ^e siècle (Musée de Naples); Le Départ du guerrier, cratère attique du v ^e siècle (Musée de Munich); La Mort du géant Talos, cratère attique du v ^e siècle (coll. Jatta, à Ruvo); Le Jugement de Pâris, hydrie attique du v ^e siècle (Musée de Carlsruhe). Reconstitution du pinceau grec d'après Furtwaengler et Reichhold, en cul-de-lampe	441 à 455
Le Salon d'Automne : Baigneuses, par M. K.-X. Roussel, en tête de page; Portrait de M ^{me} Carrière, par Eugène Carrière; La Femme aux mangos, par Paul Gauguin; Cabinet de toilette, par M. P. Bonnard; Nu de jeune femme, par M. Charles Guérin; Le Point de vue, par M. Pierre-Louis Moreau; Sur la terrasse, par M. Simon Bussy; Familiarité villageoise, par M. E. Martel	456 à 483
<i>Deux Tahitiennes</i> , par Paul Gauguin (coll. de M. G. Fayet) : héliogravure Chauvet, tirée hors texte.	
Œuvres de V.-L. Borovikovski : Portrait des princesses Anne et Barbe Gagarine (app. à M ^{me} V. Kostarev, Moscou); Portrait de la comtesse Bezborodko et de ses filles (app. à M ^{me} la comtesse Moussine-Pouchkine, Saint-Pétersbourg); Portrait du métropolite Ambroise (Musée Roumiantsov, Moscou); Portrait de M ^{me} Pierre Doubovitski (app. à	

	Pages
M ^{me} O. Merkélévitch, gouvernement de Riazan); La Foi, l'Espérance et la Charité (église de Romanovka, gouvernement de Tchernikov). 486 à	497
<i>Portrait de M^{me} Arséniev</i> , par V.-L. Borovikovski (Musée Alexandre III, Saint-Pétersbourg) : photogravure, tirée hors texte	488
San Paolo a riva d'Arno, à Pise ; Les Trembles, à Monte Oliveto Maggiore, d'après deux eaux-fortes originales de M. Edgar Chahine.	502 et 506
<i>La Vallée fertile, près Monte Oliveto Maggiore</i> , eau-forte originale de M. Edgar Chahine, tirée hors texte.	502
<i>Rio cà Foscari, à Venise</i> , eau-forte originale de M. Edgar Chahine, tirée hors texte.	506
Les Reines Éléonore et Claude, les trois filles de François I ^{er} et la duchesse de Ferrare, miniatures du Livre d'Heures de Catherine de Médicis (Musée du Louvre), en lettre ; Portrait de Charlotte de France, fille de François I ^{er} , par le présumé Jean Clouet (app. à MM. Agnew, Londres) ; Portrait de la même, tiré d'un recueil de la Bibliothèque Méjanes, à Aix-en-Provence	507 à 509

ERRATA AU VOLUME PRÉCÉDENT (1^{er} SEMESTRE 1906)

Dans la livraison de mai, article *Les Salons de 1906* :

Page 355, ligne 3, *au lieu de « Haarlem », lire : « Amsterdam »*;

Page 359, le tableau d'Eugène Carrière reproduit appartient à M. Alfred Agache, et non à M^{me} Ernest Chausson ;

Page 390, ligne 2, *au lieu de « Edmond About », lire : « André Theuriet »*.

Dans la livraison de juin, article *Un dessous de l'atelier de Rigaud*, le portrait reproduit p. 499 n'est pas, comme il avait été indiqué dans le texte et à la table, le tableau du musée de Caen, mais le tableau du musée de Versailles représentant le comte de Toulouse.



L'imprimeur-gérant : P. GIRARDOT.
